

UNIVERSIDAD DE CHILE
Facultad de Filosofía y Humanidades
Departamento de Literatura

DESTERRITORIALIZACIÓN Y RETERRORIZACIÓN DE *TYGER* DE BLAKE Y *NIGHTINGALE* DE KEATS EN LA OBRA DE JORGE LUIS BORGES

Tesis para optar al grado académico de Doctor en Literatura Hispanoamericana y Chilena
Autor

Erika Andrea de la Barra van Treek

Director Manuel Jofré Berríos

Santiago, Chile 2008

..	1
Agradecimientos .	3
Resumen .	5
Introducción .	7
Parte I. Dos Figuras Románticas: Blake y Keats . .	17
Capítulo I - El Romanticismo Inglés .	17
1.1. El “romanticismo ingles” ¿una definición posible? .	17
1.2. Antecedentes históricos y sociales del romanticismo inglés. . .	20
1.3 Antecedentes teóricos y estéticos del romanticismo Inglés. .	24
Capítulo II - William Blake y la ambigüedad del tigre de fuego .	40
2.1. El Mito del “hombre universal” de William Blake .	41
2.2. Songs of Innocence .	45
2.3. Songs of Experience .	54
Capítulo III – John Keats y el arte del ruiseñor .	66
3.1. Teoría estética de Keats: negative capability y mansion of many apartments .	67
3.2. Ode to a Nightingale . .	79
Parte II. Tyger, Nightingale y Borges .	93
Capítulo IV: Diseminación de tyger en la obra de Jorge Luis Borges . .	93
4.1 Tyger y Evaristo Carriego . .	101
4.2. Tyger y <u>El Aleph</u> .	104
4.3. Tygers y <u>El hacedor</u> .	109
4.4. Tyger y Elogio de la sombra .	113
4.5. Tyger y El oro de los tigres .	115
4.6. Tyger y <u>La rosa profunda</u> . .	118
4.7. Tyger e historia de la noche .	120
4.8. Tyger y La memoria de Shakespeare .	122

4.9. Tyger y <u>Atlas</u> . . .	124
Capítulo V – Diseminación de <i>Nightingale</i> en la obra de Borges. . .	130
5.1. <i>Nightingale</i> y la tradición argentina . . .	131
5.2. El ruiseñor de los césares . . .	133
5.3. El Ruiseñor de Keats . . .	137
5.4. El Ruiseñor y un poeta menor de antología . . .	140
5.5. El Ruiseñor y John Keats . . .	141
5.6. El ruiseñor, el espejo y la máscara . . .	142
5.7 El Ruiseñor de arena y mar. . .	145
5.8 El Ruiseñor y las causas . . .	145
5.9 El Ruiseñor y los haiku . . .	149
Parte III. Hacia una concepción cultural . . .	153
Capítulo VI – Borges y su concepción cultural: Diálogo entre las “orillas” y el “centro.” . . .	153
6.1. La Argentina Borgeana: antecedentes históricos y culturales . . .	154
6.2. El supuesto “postmodernismo argentino” y borgeano . . .	173
Conclusión . . .	185
Bibliografía . . .	191
Antologías y diccionarios . . .	191
Romanticismo Ingles, William Blake y John Keats . . .	191
Postcolonialismo, Argentina y Jorge Luis Borges . . .	196
Anexo I . . .	203
Grabados de Tyger de Blake . . .	203

Para Erika Hildegard, Jorge Alberto y Emilio

Agradecimientos

Durante el desarrollo de mi investigación han sido muchas las personas que me han brindado su apoyo y con las que estaré por siempre en deuda. En primer lugar, mi marido que aunque ajeno al mundo de la literatura me impulsó siempre a desarrollar mi trabajo y tuvo paciencia con los cientos de fines de semana que estuvieron dedicados a la lectura, análisis, escritura y reescritura de mi trabajo. Así también mi mamá que con su encantadora sonrisa me dio ánimo para seguir adelante en los momentos de cansancio y dificultad. En segundo lugar, a la Doctora Rosa Devés, le estaré eternamente agradecida por su bondad, generosidad y constante estímulo e interés en mi investigación. Sin su apoyo no habría podido concluir mi tesis. Agradezco además las contribuciones hechas por mi profesor guía, doctor Manuel Jofré, sus orientaciones y sugerencias en el desarrollo de mi tesis fueron invaluable a la hora de repensar y reescribir mi trabajo. Del mismo modo agradezco los aportes del profesor Rodolfo Rojo, especialmente sobre el romanticismo inglés.

También a la Vicerrectoría de Asuntos Académicos y a todos los integrantes del Departamento de Postgrado y Postítulo agradezco la gestión de la Beca de Estadía corta en el extranjero de la que fui beneficiaria durante el primer semestre del año 2007 y que me permitió hacer avances considerables en mi investigación en la Universidad de Glasgow y Universidad de Oxford. No puedo dejar de agradecer al profesor doctor Nigel Leask de la Universidad de Glasgow por sus interesantes puntos de vista y orientaciones para mi tesis; así también agradezco a la doctora Felicity James del Christ- Church College de la Universidad de Oxford por sus contribuciones sobre John Keats. De modo especial agradezco la generosidad, hospitalidad y sentido del humor del profesor Richard Boyd quién me hospedó en Brasenose College en Oxford. Sin su apoyo no habría podido dedicar tantos días a la reflexión y reescritura de mi tesis. También quisiera agradecer a los bibliotecarios de la National Library of Scotland, la Bodleian Library en Oxford, la ex biblioteca del Departamento de Literatura de la Universidad de Chile y la biblioteca de la Universidad Católica de Chile por su paciencia y rapidez para conseguir el material bibliográfico que solicité.

Resumen

Como es sabido y Borges (1899-1986) mismo lo señala, pasó su niñez “detrás de una verja con lanzas, y en una biblioteca de ilimitados libros ingleses. Palermo del cuchillo y de la guitarra andaba (me aseguran) por las esquinas” Esta pequeña cita instala una problemática no menor en su obra y que contiene la relación siempre en tensión entre Latinoamérica (periferia) y Europa (centro). La investigación examina especialmente el diálogo interdiscursivo e intercultural entre Borges y dos románticos ingleses: William Blake (1757-1827) y John Keats (1795-1821) a través de la desterritorialización de *Tyger* y *Nightingale* del contexto romántico inglés decimonónico y su reterritorialización en la Argentina borgeana moderna / postmoderna del siglo XX. Metodológicamente, se ha realizado un análisis del poema “*The Tyger*” de Blake y del poema “*Ode to a Nightingale*” de Keats para dilucidar su significación o significaciones románticas. Posteriormente se ha examinado la obra ensayística, cuentística, lírica de Borges en búsqueda de los significados que él atribuye a *tyger* y *nightingale* descubriéndose una polisemia compleja otorgada por sus acercamientos serios o jocosos. En otras palabras, Borges desestabiliza la relación signifiante / significado de *tyger* y *nightingale* y su contexto romántico. Tanto *tyger* como *nightingale* diseminan rizomáticamente por la obra de Borges a través de los principios de conexión y heterogeneidad que permiten unirlos a nuevos significados diversos sin que se llegue jamás a un significado definitivo. Borges instalaría una postergación infinita del significado que asemeja un deslizamiento, un rodar, un nomadismo con múltiples entradas y salidas entre los discursos involucrados. (Kristeva, 1980; Derrida, 1975; Deleuze/Guattari, 1997; Barthes, 1974). Aunque la investigación se encuentra aún en progreso, la recodificación que hace Borges de los significantes románticos ingleses *tyger* y *nightingale* parece tener importantes implicancias desde la perspectiva del postcolonialismo, ya que el juego literario conducido por Borges establece una relación de paridad con el centro que cuestiona la sujeción periférica de América Latina al centro Europeo.

Introducción

Como es sabido, Jorge Luís Borges (1899-1986) mismo lo señala, pasó su niñez “detrás de una verja con lanzas, y en una biblioteca de ilimitados libros ingleses. Palermo del cuchillo y de la guitarra andaba (me aseguran) por las esquinas.”¹ Esta pequeña cita instala una problemática no menor en su obra y que contiene la relación siempre en tensión entre Latinoamérica y Europa, y en este caso particular, entre Argentina y Gran Bretaña. Borges aparece en esta cita como el arquetipo del lector y re-escritor, sentado en una biblioteca con ilimitados libros ingleses. Aunque no puede desconocerse que físicamente estuvo en Europa, la relación que desarrollo con los poetas ingleses del siglo XIX fue a través de la lectura y reescritura de algunas de sus obras. La realidad de Borges es primordialmente una biblioteca y la “ficción” de la inmensidad de mundos imaginados que ella contiene. La segunda parte de la cita, sobre todo ese paréntesis de “me aseguran” es un indicio que permite pensar que para Borges tanto la realidad física como imaginada es ontológicamente similar. También es indicio para pensar que los mundos imaginados se imponen a la realidad, se mezclan con ella y producen ciertos híbridos difíciles de explicar.

El problema teórico que surge de esta discusión tiene que ver con el tipo de relación que Borges establece con los poetas ingleses. ¿Es una relación puramente literaria? O ¿Es una relación que puede proyectarse además hacia una teoría de la cultura? Tradicionalmente la cultura europea ha sido definida como del “centro” por su producción cultural e imperialista, por su afán colonizador y de dominio hacia la “periferia”.

¹ Jorge Luis Borges. “Prólogo” [Evaristo Carriego](#). [Obras Completas](#). Sao Paulo: Emecé Editores, 1994, 101.

Latinoamérica, Argentina -en este caso- tendría características periféricas. Sin embargo, es interesante preguntarse ¿De que forma percibe Borges esta relación entre “centro” y “periferia”? ¿Es el “centro” un espacio, un tiempo estático? O ¿es más bien móvil? ¿Se transforma Argentina en algún momento en el “centro”? ¿Es el “centro” inestable? Aunque Borges no lo diga abiertamente ¿Es su obra un intento por discutir lo postcolonial y lo postmoderno?

El propósito de esta investigación es examinar el dialogo interdiscursivo e intercultural entre Borges (1899 – 1986) y dos románticos ingleses: William Blake (1757-1827) y John Keats (1795-1821) a través de la desterritorialización de *tyger* y *nightingale* del contexto romántico inglés decimonónico y su reterritorialización en la Argentina borgeana moderna / postmoderna del siglo XX. Sin embargo, es necesario hacer aquí una aclaración, el término romántico se utilizó por primera vez mucho tiempo después que los llamados “poetas románticos” escribieron y lo cierto es que compartieron ciertos códigos “románticos”, pero eran entre ellos muy distintos; sus composiciones fueron también diferentes y sus énfasis se enfocaron hacia aspectos “románticos” diversos. Coleridge, por ejemplo recibió una profunda influencia de Kant y fue el único del grupo que exploró el idealismo kantiano y de Schelling; Wordsworth, en cambio, dio énfasis a la naturaleza y a la gente humilde del distrito lacustre inglés. Por otra parte, tanto Blake como Keats fueron más bien poetas urbanos. Keats sobre todo fue fuertemente criticado en su época por ser de origen humilde, por ser “cockney” y por no vivir “cerca de la naturaleza” como Wordsworth, por ejemplo. Blake fue tildado de loco, de revolucionario por su adhesión a la Revolución Francesa. Por lo tanto, hablar de movimiento romántico es una especie de abstracción, una especie de reduccionismo que los críticos han adoptado para explicarse el período, pero es importante mantener las diferencias individuales de cada uno de los poetas. Es posible que Borges siendo latinoamericano haya percibido a Blake y a Keats como “románticos”, pero también es cierto que fue tremendamente sensible a las diferencias entre ambos, y así como reconoce la genialidad de Blake y sus explicaciones míticas del mundo, también aprecia el esteticismo de Keats.

Como se ha dicho previamente, esta investigación se centra en Blake y en Keats y en la reescritura que hace Borges de dos de sus obras más conocidas. Por un lado, el poema “The Tyger” de Blake y por otro lado “Ode to a Nightingale” de Keats. La tesis que sostiene esta investigación es que en la obra de Borges es posible encontrar multiplicidad de rastros o huellas de ambos significantes cuyas significaciones distan considerablemente de los otorgados por Blake y Keats en el contexto “romántico” en que escribieron. Esta resignificación que adquieren *tyger* y *nightingale* textualmente sería además una metáfora de la resignificación que hace Argentina de la cultura británica “romántica”. A través de la resignificación literaria Borges estaría estableciendo las coordenadas para su teoría cultural que es ante todo multicultural, híbrida y polifónica.

Es importante tener presente el contexto cultural y social en el que vivió Borges. Una Argentina poblada de inmigrantes y con el sueño hiperbórico de transformarse alguna vez en una nación del “primer mundo”. Argentina fue una nación poderosa, con un increíble potencial de riqueza explotada en gran parte por inversionistas británicos. Esto último adelantó a la nación enormemente en comparación con sus vecinos latinoamericanos.

Sin embargo, las ganancias de dichas inversiones no tenían como objetivo el desarrollo del país, sino el aumento de los capitales británicos que veían incrementada su riqueza en forma considerable. Desde este punto de vista no es aventurado imaginar que Argentina estableció en algún momento una relación colonial con Gran Bretaña. Borges no pudo haber ignorado este fenómeno y es posible que la resignificación de *tyger* y *nightingale* sea su manera de reaccionar al imperialismo y colonización británicos. También es posible que se haya sentido parte de la cultura occidental y heredero en todo sentido de las ideas europeas. Sin embargo no como un colono que toma, recibe y copia, sino como un sujeto independiente capaz de reinterpretar, recodificar, resignificar, reterritorializar y construir una identidad argentina propia. Esta especie de nacionalismo internacional que al parecer estaría tratando de establecer Borges, le daría a su obra una perspectiva política que, consciente o inconscientemente, estaría empujando desde su escritura su propia postura política y su teoría de la cultura. En muchos sentidos, el juego literario borgeano y las implicancias a nivel político y cultural es bastante audaz y conlleva claramente un intento por establecer una descolonización, con características de resistencia al poder; aunque más al estilo que describe Bhabba que Said². Al igual que Bhabba, Borges otorga a su resignificación y reterritorialización un claro componente de ambivalencia e indeterminación que aparece dentro de su discurso cuando es descentrado de su origen británico imperial.

De esta forma, el juego literario de Borges tendría una trascendencia cultural y política de intentar invertir el poder, de trasladar el “centro” a Argentina y problematizar desde allí su propia cultura y la cultura británica. Ahora bien ¿En que consiste el juego literario de Borges? Como se ha señalado previamente, el objetivo de esta investigación es examinar la reescritura que hace Borges de *tyger* y *nightingale*. Es posible señalar que su obra contiene múltiples rastros de ambos poemas cuyas significaciones distan considerablemente de los otorgados por Blake y Keats en el contexto “romántico”. El juego literario textual de Borges consiste en suspender la estabilidad de estos significantes y permitir su diseminación a través de sus ensayos, cuentos y poemas con una estructura rizomática. El rizoma es un término empleado por Gilles Deleuze y Felix Guattari³ para referirse a las líneas de articulación y segmentariedad que conforman los textos. De acuerdo con esta teoría, los textos revelarían constantes movimientos de desterritorialización y de desestratificación que permitirían un desplazamiento y una ruptura de la convencional relación entre significante/significado. El rizoma, tendría algunas características como conexión y heterogeneidad, vale decir cualquier punto del rizoma podría eventualmente conectar con cualquier otro. En otras palabras una significación que se “fuga” desde un determinado texto podría llegar a unirse a algún otro significante cualquiera sin que necesariamente exista de por medio una relación previamente establecida. El rizoma sería una especie de “aleph” borgeano que aglutinaría actos lingüísticos diversos y que permitiría la conexión infinita de “eslabones semánticos”.

² Edward Said. *Culture and Imperialism*. London: Vintage, 1994 y Homi K. Bhabba “Signs Taken from Wonders: Questions of Ambivalence and Authority under a Tree outside Dehli May 1817.” *Europe and its others*, Ed. Francis Barker et al. Vol. I. University of Essex, 1985, 89-127.

³ Gilles Deleuze y Felix Guattari. *Rizoma*. Valencia: Pre-textos, 1997.

Es importante tener presente que el rizoma facilita la convergencia de tiempos y espacios debilitando la noción de origen, o de posiciones jerárquicas. Su principal característica es la multiplicidad, las líneas de infinitas conexiones que unen espacios, tiempos, experiencias, lecturas anteriores etc.

Un rizoma puede ser roto, interrumpido en cualquier punto, pero siempre recomienza en alguna de sus partes.⁴ De esta forma, escribir sería una actividad rizomática que invitaría a ampliar el territorio a través de la desterritorialización. La desterritorialización permitiría extender la línea de fuga hasta lograr avistar un nuevo territorio semántico. Por otro lado, un rizoma no respondería a ningún modelo estructural o generativo, se trataría más bien de una especie de mapa abierto y con posibilidades de conexión infinita en todas sus dimensiones. Lo más interesante del concepto de rizoma es que desplaza los significantes y posterga sus significaciones. Su viaje en busca de significados nuevos los transforma en nómades, produciéndose una desviación o distanciamiento de los significados aparentemente primigenios. Lo que interesa, en esta investigación, es precisamente el recorrido que imagina Borges para *tyger* y *nightingale* en su obra y la manera cómo las nuevas significaciones se van adhiriendo y escindiendo en cada entrada a un nuevo texto.

Metodológicamente, se realizará un análisis del poemas “The Tyger” de Blake y de “Ode to a Nightingale” de Keats, para dilucidar sus significaciones románticas. Posteriormente, se examina la obra ensayística, cuentística y lírica de Borges en búsqueda de los significados que él atribuye a *tyger* y *nightingale* para descubrir así una polisemia compleja otorgada por sus acercamientos serios o jocosos a las obras románticas. Uno de los conceptos primordiales en esta investigación es la noción de texto, como sitio de resistencia a la significación estable⁵. En otras palabras, a la imposibilidad de estabilizar la relación significante /significado. Las ideas no se presentan cerradas o terminadas sino que es el lector y sus experiencias de lectura anteriores las que producen los significados. Cada significante mantiene una “otredad” cuando se acerca a algún texto, lleva en sí lo otro por lo que se transforma en un lenguaje disruptivo y revolucionario. Cada texto presenta ciertos significantes y la huella de cadenas de significantes con distintos significados es lo que proporciona la ambigüedad. Existe un juego de significantes que siempre están llevando a otros significantes y la huella de cadenas de significantes que irrumpe e infinitamente difiere el significado en cada significante.

La relación interdiscursiva entre Borges y los románticos ingleses, a través de la recodificación que hace Borges de los significantes *tyger* y *nightingale* tiene importantes implicancias desde la perspectiva intertextual. Bakhtin, fue el primero junto con Saussure en observar el lenguaje desde una perspectiva diferente. Bakhtin, sobre todo, considera que el aspecto cultural y social donde se desarrolla el lenguaje es fundamental. Terdiman

⁴ Deleuze y Guattari asimilan el rizoma al comportamiento de las hormigas que aunque en algunas líneas sean destruidas siempre retornan su organicidad en algún punto aunque sigan un camino distinto.

⁵ Julia Kristeva. Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art. Ed. Leon S. Roudiez. Trd. Thomas Gora, Oxford: Blackwell, 1980.

⁶ señala que el poder de la teoría bahktiniana surge de la insistencia por enfatizar la “historia” conflictiva del lenguaje que conlleva tanto el aspecto social como el sistema cultural donde se encuentra inserto. En otras palabras, la cultura y la historia son aspectos centrales a la significación de un significante. Lo que Bakhtin denomina “dialogismo” implica la referencia del lenguaje a la cultura e intenta reestablecer la historia semántica y social del lenguaje. Para Bakhtin, el dialogismo es además la relación necesaria entre un “lenguaje” y otros.⁷ Bahktin transforma la obra de arte en fragmentos que interpelan no solo al contexto socio cultural sino a otros textos, de otros tiempos y lugares que circulan fuera de sus contextos socio culturales y políticos inmediatos.

El trabajo que plantea esta tesis va por tanto, mucho más allá de un estudio de “influencias” entre los románticos ingleses y Borges. La influencia tiende a ser “unidireccional” y se explica desde el punto de vista de las similitudes. La intertextualidad abre la posibilidad de un campo de exploración mucho más complejo porque se plantea desde la perspectiva del dialogismo, ofreciéndose un modelo donde el texto se abre a varios otros textos –tanto literarios como pertenecientes a otros campos semánticos- con los cuales dialoga y establece una relación en variadas formas. La dirección de dialogo entre uno y otro texto no sigue entonces una pura dirección, sino que abre y plantea multiplicidad de preguntas sobre el texto y su participación con la cultura que lo rodea y otras culturas afirmando o desafiando.

Posteriormente, Julia Kristeva sintetizaría y trataría de combinar los planteamientos bahktinianos con los de Saussure para producir la primera articulación de la teoría intertextual.⁸ El trabajo de Kristeva sobre Bakhtin ocurrió durante un período transicional entre la teoría literaria moderna y la teoría de la cultura. Una transición a menudo descrita como el paso del estructuralismo al postestructuralismo y desplazó la objetividad, el rigor metodológico, la estabilidad por la incertidumbre, la indeterminación, la incomunicabilidad, subjetividad, deseo, etc. De este modo, si los críticos estructuralistas pensaban que el enfoque a la literatura debía ser objetivo, casi científico, los críticos postestructuralistas han argumentado que la crítica literaria así como la literatura misma es inherentemente inestable. El término “intertextualidad” fue empleado por críticos postestructurales que intentaban desorganizar las nociones de significación estable y de interpretación objetiva. Por su parte, Roland Barthes emplea la teoría intertextual para desafiar las suposiciones concernientes al rol del autor en la producción de significados. Para Barthes, el significado literario no puede nunca ser estabilizado por el lector ya que la naturaleza intertextual del texto siempre llevará al lector a otros textos. El autor, por tanto, no puede asumir la responsabilidad de significaciones que el lector puede encontrar en sus textos. Barthes define aquello como una liberación para el lector, una liberación del principio de autoridad que ejercía el autor que para Barthes “ha muerto”. El despliegue intertextual de Barthes, así como la celebración del pluralismo y la liberación

⁶ Richard Terdiman. *Present past: Modernity and the Memory Crisis*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1993, 45.

⁷ Para Bakhtin, el término “lenguaje” se refiere a cualquier “complejo de signos”, desde una frase hablada hasta un poema, una canción, una obra de teatro o un filme.

⁸ Graham Allen. *Intertextuality*. London and New York: Routledge, 2000, 3.

de los lectores es postestructural. Sin embargo, ha habido aproximaciones al concepto de intertextualidad que difieren diametralmente de las concepciones de Bakhtin, Kristeva y Barthes. Críticos como Gerard Genette y Michael Riffaterre utilizan el término intertextualidad para argumentar a favor de la “certeza crítica”⁹, o al menos por la posibilidad de hacer afirmaciones incontrovertibles acerca de los textos literarios, intentando “fijar” los significados. Por esta razón, tanto los enfoques intertextuales de Genette como Riffaterre no son centrales a esta investigación y sólo podrían utilizarse referencialmente. Lo central del término intertextual en esta investigación es que conlleva nociones de relacionalidad, interconexión e interdependencia. El texto es un “tejido de citas extraído de innumerables centros de cultura (...) su sólo poder se encuentra en mezclar las escrituras.”¹⁰ Cada texto tiene su significado en relación a otros textos, lo que implica una radical pluralidad del signo y de la significación. Barthes continua agregando que el texto no es una línea de palabras relacionadas con el “mensaje teológico” del autor autoridad, sino más bien un espacio multidimensional con gran variedad de escrituras, ninguna de ellas original que se unen y colisionan. El poder del autor no está en crear textos originales sino en mezclar escrituras.¹¹

La relación entre Borges y los románticos ingleses no sólo tiene importantes implicancias intertextuales sino también desde la perspectiva del postcolonialismo, ya que el juego literario conducido por Borges establece una relación de paridad con el centro que cuestiona la sujeción periférica de América Latina al centro europeo. Para Borges, Argentina y el resto de Latinoamérica no deberían considerarse ajena al centro. Por el contrario, tiene todo el derecho de ver la producción cultural europea como propia y construir a partir de allí nuevas interpretaciones y nuevas significaciones que regresan a Europa enriquecidos. Como lo dice en su ensayo “El Escritor argentino y la Tradición”¹², Borges refuta la tesis de que la literatura argentina y la identidad argentina esté centrada meramente sobre patrones de tipo criollo. Por el contrario, la identidad argentina parece ser más bien una especie de híbrido construyéndose constantemente a sí mismo, tomando elementos de Europa y también de América. El juego que establece Borges entre su escritura y la de los románticos ingleses es una manera de demostrar el poder de la supuesta “periferia” argentina. *Tyger* y *nightingale* son desterritorializados y reterritorializados en un contexto totalmente diferente. Esto también ocurre con otros escritores y con diversos aspectos culturales. La obra de Borges parece ser una gran metáfora de la cultura argentina y latinoamericana. Es plurivalente y rizomática, producto de las numerosas hibridaciones a nivel racial, cultural, histórico, político, social etc. En la obra de Borges, así como en la propia cultura argentina, no cabe otra cosa que diversas reescrituras, reinterpretaciones, que asignen nuevas significaciones a significantes que en Europa ya se habían anquilosado.

⁹ *ibid.*, 4.

¹⁰ Roland Barthes. “The Death of an Author.” *Image- Music -Text*. New York: Hill and Wang, 1978, 146.

¹¹ *Ibidem.*

¹² Borges, *op.*, cit, 267-275.

Como se ha visto, la problemática que pone en evidencia esta investigación es abordable desde el análisis literario discursivo y textual; desde la perspectiva cultural y también desde la perspectiva de la literatura comparada. Hablar de comparatismo implica de acuerdo a Pichois y Rousseau ¹³, remontarse a los métodos de conocimiento utilizados por los científicos entre los siglos XVI y XVIII que buscaban a través de las analogías dilucidar problemas en anatomía, fisiología y embriología. Muchos escritores como Goethe y Balzac siguieron con creciente interés las discusiones que se daban en este terreno durante aquellos años, de modo de no dejar fuera el campo de las humanidades. Así los pioneros en esta disciplina examinaron el problema de las influencias literarias mútuas entre Francia e Inglaterra tratando de rescatar lo que el espíritu francés había heredado de otros. Posteriormente, el foco de la literatura comparada se desplaza hacia Inglaterra y Alemania y es aquí donde adquiere carácter de ciencia. Hutcheson M. Posnett publica en Londres su libro *Comparative Literature* en 1886 y su aporte fundamental es la generación del método analógico para inferir leyes genéricas de los géneros literarios donde utilizó como elementos de comparación las literaturas de México, India y China. Posteriormente y en medio del surgimiento del estructuralismo, los comparatistas se encargaron de problemáticas relacionadas con lo maravilloso folklórico y el paso de la literatura medieval oral hacia la literatura culta del renacimiento; lo fantástico libresco y los préstamos del mundo árabe; los mitos y la manera como en algún momento se vuelven “estructuras” que generan cadenas de obras hasta que el comparatista pierde la pista ¹⁴.

En la actualidad, los estudios literarios desde la perspectiva de la comparatística han entrado en una especie de crisis y por ende hay distintas opiniones de los críticos literarios sobre el objeto de estudio de la literatura comparada. Godzich ¹⁵ señala que ha habido dos grandes tendencias, aquella que intenta encontrar el objeto de la comparatística en las literaturas nacionales y otros que prefieren buscarlo en una poética de tipo más general. Sin embargo, Godzich llega a la conclusión de que el objeto de la literatura comparada sigue siendo el texto literario. Frank J Warnke ¹⁶ argumenta que hoy en día los comparatistas aún se dedican al estudio de los “canons” y que estos incluso pueden dividirse en aquellos relativos a la lengua madre; aquellos relacionados con las lenguas extranjeras; y aquellos relacionados con la literatura universal mientras que Haladay ¹⁷ considera que la comparatística debería estudiar el problema lingüístico y cultural de escribir literatura en un segundo idioma. Parece ser que en la era post-colonial, los estudios literarios desde la perspectiva comparatística se cruzarían con aspectos de los estudios culturales y por ende intentaría examinar el rol de protesta o

¹³ Claude Pichois y André M. Rousseau. La Literatura Comparada. Madrid: editorial Gredos, 1969, 13, 14.

¹⁴ Ibid, 162-176.

¹⁵ Wlad Godzich. “Emergent Literature and the Field of Comparative literature.” The Comparative Perspective on Literature. Approaches to Theory and Practice. Ed. Clayton Koelb y Susan Noakes. Ithaca and London: Cornell University Press, 1988, 18-37.

¹⁶ Frank J. Warnke. “The Comparatist’s canon: Some Observations.” The Comparative Perspective on Literature. Approaches to Theory and Practice. Ed. Clayton Koelb y Susan Noakes. Ithaca and London: Cornell University Press, 1988, 48-57.

imitación, revolución y reconciliación de la literatura de las periferias. De este modo la comparatística intentaría dilucidar la relaciones de hibridez, intercambio e imitación que ocurre entre un “canon” y otro.

A pesar de lo señalado anteriormente no existiría consenso sobre la localización sistemática o la metodología de la literatura comparada¹⁸. Pero sí podría argumentarse como característico de este enfoque el rescate de los aspectos de la diversidad étnica, lingüística, la interliterariedad, la interacción y todo esto ligado al rescate postcolonial de las “literaturas” en vez de una sola gran “literatura” o de un solo “canon”. Desde este punto de vista, la perspectiva de la comparatística puede aportar interesantes puntos de vista al examinar la reescritura que realiza Borges de los románticos Blake y Keats.

El desarrollo de esta investigación comprende tres partes. La primera de ellas tiene que ver con el contexto “original”, la territorialización inicial de *tyger* y *nightingale*: El romanticismo. Mientras que la segunda parte tiene que ver con la reescritura que hace Borges, o la desterritorialización y reterritorialización de *tyger* y *nightingale* en su obra. La tercera parte tiene que ver con el impacto del descentramiento de significados para la noción de identidad nacional según Borges. La primera parte se subdivide a su vez en tres capítulos. El primer capítulo se focaliza en el contexto del romanticismo inglés y las causas de su surgimiento; sus características fundacionales, así como los supuestos filosófico-teóricos que lo contienen. Se examina cuidadosamente los aportes teóricos de Wordsworth, Coleridge y Shelley. El objetivo de este capítulo es situar histórica, cultural y teóricamente a William Blake y John Keats junto con los demás representantes del romanticismo Inglés.

El segundo capítulo se concentra primordialmente en el estudio y análisis del poema “The Tyger” de William Blake. Para ello, se examina la concepción mítico-poética de Blake así como los elementos más relevantes de su obra. Se llega así al estudio del poemario *Songs of Innocence and Experience* y desde allí al estudio de “The Tyger”. El objetivo fundamental de este capítulo es determinar los significados que adquiere *tyger* para Blake, de modo de lograr posteriormente un contraste con los significados que le otorga Borges.

El tercer capítulo se concentra primordialmente en el poema “Ode to a Nightingale” de John Keats. Revisa las concepciones poéticas más importantes de Keats: *Negative capability* and *Mansion of many apartments* por su relevancia al momento de examinar los significados que otorga Keats a *nightingale*. Se realiza un análisis exhaustivo del poema y se lo compara con otras de sus producciones poéticas. Como se ha señalado anteriormente, el objetivo central de este capítulo es examinar los significados que Keats otorga a *nightingale* para lograr posteriormente contrastarlo con los significados que le da Borges.

¹⁷ Woon-Ping Chin Haladay. “Hybrid Blooms: The Emergency of Poetry in English Malasia and Singapore.” [The Comparative Perspective on Literature. Approaches to Theory and Practice](#). Ed. Clayton Koelb y Susan Noakes. Ithaca and London: Cornell University Press, 1988, 130-145.

¹⁸ Hendrik Birus. “The Goethean concept of World Literature and comparative literature.” [Comparative Literature and Comparative Cultural Studies](#). Ed. Steven Totosy de Zepetnek. West Lafayette, Indiana: Purdue University Press, 2003, 11-23.

La segunda parte de la investigación se focaliza principalmente en el análisis de las huellas o rastros de *tyger* y *nightingale* en la obra de Borges. A su vez, está subdividida en dos capítulos. El capítulo cuarto examina los rastros de *tyger* en la obra de Borges, mientras que el capítulo quinto examina las huellas de *nightingale*. Al igual que en el caso de *tyger*, *nightingale* pasa por un proceso similar en la obra de Borges, se despoja de sus significaciones románticas y adhiere significaciones nuevas. En ningún caso, sin embargo, las significaciones cierran la cadena significativa. Por el contrario, viajan desde una obra a otra.

La tercera parte de esta investigación contiene solamente un capítulo cuyo objetivo central es examinar los alcances de la escritura borgeana en términos del establecimiento de una teoría de la cultura. En este capítulo se revisan algunos aspectos culturales e históricos fundamentales durante la época de Borges, así como conceptos más recientes en torno a la postcolonialidad y el postmodernismo. Se establece un diálogo entre la llamada “periferia” y el “centro”. Se examina la posibilidad de que la obra de Borges no sea moderna sino postmoderna.

Cada uno de los capítulos puede leerse en forma separada; sin embargo, su organicidad responde al intento de dar respuesta al problema que dio inicio a esta investigación. Cada capítulo aporta elementos que finalmente darán respuesta a dicho problema y que serán sintetizados en las conclusiones de esta investigación.

Parte I. Dos Figuras Románticas: Blake y Keats

Capítulo I - El Romanticismo Inglés

1.1. El “romanticismo inglés” ¿una definición posible?

El término “romántico” comenzó a ser utilizado en Inglaterra durante la época victoriana cuando los críticos habían logrado sintetizar los aspectos más importantes del período de finales del XVIII y principios de siglo XIX. Los románticos ingleses no formaban una escuela de pensamiento, no compartían una doctrina, ni se consideraban “románticos”. Además es notable el hecho de que existían entre ellos bastantes diferencias, a pesar de compartir ciertos códigos comunes, una especie de “espíritu de la época” sus aproximaciones al quehacer poéticos eran bastante disímiles.

A menudo se dice, sin embargo, que el romanticismo es un movimiento literario de comienzos del siglo XIX y puede que desde la perspectiva actual sea considerado efectivamente un “movimiento.” Sin embargo, autores como Wordsworth, Shelley, Coleridge, Keats y Blake, de seguro no se consideraban a si mismos “románticos”.

Estaban conscientes de sus diferencias ideológicas y estéticas en cuanto a lo que debería ser la poesía y el arte en general pero así también reconocían similitudes y afinidades que los distinguían de los poetas neoclásicos.

Durante el siglo XX hubo numerosos intentos por definir el periodo romántico, sin lograrse un esclarecimiento completo del termino. A.C. Bradley en 1909, en su ensayo "Shelley's view of Poetry" ¹⁹ analiza la idea de Shelley de que el poeta no debería buscar un objetivo moralizador en su obra ni extenderse sobre sus propias concepciones éticas sobre el bien y el mal. Bradley reconoce la importancia de esta idea y lo mueve a examinar con mayor profundidad el énfasis romántico en la la imaginación. Posteriormente, el resto de la crítica sobre el romanticismo se focalizará sobre este aspecto y la prioridad de la imaginación por sobre la moralidad doctrinal. Posteriormente, Arthur O. Lovejoy en su ensayo "On the Discriminations of Romanticism" ²⁰ publicado en 1924, examina y distingue la ambigüedad del termino "romántico" y llega a la conclusión de que "romántico" ha llegado a significar tantas cosas distintas que finalmente no significa nada. La propuesta hecha por Lovejoy para evitar la confusión del término es que la crítica debería aprender a referirse al romanticismo en plural y reconocer que en realidad hay una variedad de movimientos tanto en Alemania, Francia e Inglaterra y que no existe esencialmente un "romanticismo" propiamente tal. Posteriormente Morse Peckham, en su ensayo "Towards a Theory of Romanticism" ²¹ de 1951, intentara consolidar una teoría del romanticismo, donde aparece como crucial la idea de la mente inconsciente. Peckham dedica una parte importante de su ensayo a examinar la relación entre lo que el denomina romanticismo negativo y un romanticismo positivo, no para proliferar distintos tipos de romanticismo sino para mostrar las aparentes divergencias que pueden admitirse bajo una teoría que aparentemente lo abarca todo. Para Peckham, el desarrollo del romanticismo involucra el abandono de un mundo de absoluta confianza y la "caída" en un universo de duda y desesperación que finalmente concluiría con una re-afirmación de la fe en una especie grandeza cósmica. En la concepción de Peckham, el romanticismo negativo es el proceso de búsqueda después del abandono de la certeza original y que, en algunos casos, puede aproximar al hombre a su perdición.

M.H. Abrams ²² es otro de los importantes críticos que ha reflexionado sobre el periodo. Para Abrams el romanticismo es un movimiento complejo aunque coherente. Enfatiza la idea de que fue un periodo de cambios violentos cruzado por la revolución industrial y francesa lo que afectó profundamente los temas, valores, tópicos y hasta el lenguaje de un gran numero de poemas del período. En una de las secciones de su ensayo, Abrams describe las características que comparten Blake, Wordsworth, Southey, Coleridge y Shelley, señalando que todos eran centralmente poetas con un marcado

¹⁹ A.C. Bradley. "Shelley's View of Poetry." Romanticism. Critical Concepts in Literary and Cultural Studies Vol. I. Ed. Michael O'Neill and Mark Sandy. London and New York: Routledge, 2006, 21-36.

²⁰ O. Lovejoy "On the Discriminations of Romanticism.", *ibid.*, 37-46.

²¹ Morse Peckham "Towards a Theory of Romanticism.", *ibid.*, 47-61.

²² M. H. Abrams. "English Romanticism. The Spirit of the Age." *ibid.*, 74-101.

interés en lo político y en lo social, casi obsesionados con la realidad de su época y que se consideran a si mismos profetas buscando incorporar los eventos de su era en una apropiada forma poética. Posteriormente, Abrams complejizará su argumentación señalando que los grandes poemas románticos fueron escritos no en el periodo de exaltación revolucionaria, sino en el periodo posterior de desesperación o desilusión. Sin embargo, estos poemas continúan usando ideas e imágenes de la fase inicial del romanticismo.

Abrams influyó sobre una generación de críticos más jóvenes que toman sus ideas generales sobre el romanticismo y las desarrollan en diversas direcciones. Uno de estos críticos es Harold Bloom,²³ quien profundiza aun más sobre el tema de la imaginación apocalíptica agregando que es capaz de mantenerse ante cualquier tipo de racionalismo. Para Bloom, el poeta romántico lucha imaginativamente contra el solipsismo y considera a los románticos más atrevidos, más duros y más intransigentes en su desacuerdo por aceptar formas reductivas de existencia humana. Bloom reconoce la influencia de la crítica de Northrop Frye²⁴ en conexión con la búsqueda del romance y el sueño. Frye señala que el romanticismo es el efecto de un cambio profundo en la proyección espacial de la realidad y en el poder constructivo de la mente donde la realidad viene a la vida por la experiencia. En este sentido, durante la creación, el poeta no sólo imita el poder creativo de Dios, sino como señala Frye "is himself a son of God and fancy"²⁵, una especie de Dios-sol similar a Apolo, profeta y visionario. El poeta visionario de Frye utiliza la naturaleza como material para la construcción de una naturaleza mucho más elevada. Frye veía en el romanticismo una especie de energía curativa, una concepción de creatividad que podía unificar la mente con el proceso creativo. Johnathan Hart²⁶ agrega que para Frye el romanticismo tiene naturalmente límites; sin embargo, obtiene de la poesía romántica especialmente de Blake, muchos de los elementos de su teoría literaria y estética. Para Frye, la metáfora representa el verdadero salto desde la literatura del siglo XVIII a la del siglo XIX. Frye es parte de una tradición europea que intenta defender la autonomía de la ficción y la literatura en el mundo de construcción humanas tales como los sistemas políticos, sociales y éticos. La literatura para Frye es una construcción que debe defenderse de la ignorancia humana así como de la ideología, porque le permite a la humanidad regenerarse a sí misma así como a la sociedad. Según Stuart Curran²⁷, este tipo de suposiciones es bastante frecuente en la crítica americana pero bastante extraño en Gran Bretaña. La propuesta de Frye es bastante amplia culturalmente y llena de sugerentes ejemplos tomados de los románticos. Frye señala que el poeta romántico es parte de un proceso total involucrado y unido a un potente poder creativo que se

²³ Harold Bloom. "The Internalization of Quest Romance.", *ibid*, 102-121.

²⁴ Northrop Frye. "The Drunken Boat: The Revolutionary Element in Romanticism." *Ibid.*, 122-135.

²⁵ Northrop Frye. *Fearful Symmetry: A Study of William Blake*. Princeton: Princeton University Press, 1969, 168.

²⁶ Johnathan Hart. *Northrop Frye: The theoretical Imagination*. London and New York: Routledge, 1994, 191-196.

²⁷ Stuart Curran. *The Cambridge Companion to British Romanticism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993, 20.

expresa en la identificación de los mundos humanos y no humanos. Frye también incursiona en la ambivalencia romántica hacia la política y la naturaleza. En el caso de esta última, la naturaleza es buena o mala dependiendo de si revela o esconde la realidad. Para Frye, el romanticismo tiene aún la fuerza suficiente para enriquecer la vida espiritual del siglo XX.

La crítica de Yale sobre el romanticismo, especialmente el trabajo de Harold Bloom, tuvo gran influencia en el mundo académico durante la década de los 70. Sin embargo, surge un enfoque historicista que cuestiona el enfoque de Yale por considerarlo una especie de caricatura reaccionaria de lo que realmente fue el período. Este enfoque historicista surge gracias a Jerome McGann²⁸ y su libro *The Romantic Ideology* de 1983, en el cual McGann reacciona en contra de la tradición crítica romántica que percibe el romanticismo inglés como una derivación de la línea de pensamiento Kantiana y de Coleridge. McGann es consciente de que para el romanticismo de Yale, Byron tiene que haber representado un problema; tampoco cabe dentro de la tradición de Yale la poesía de Blake que no toma a la naturaleza como fuente de inspiración. McGann es enfático en señalar que toda historia literaria es una construcción y que como tal una sola interpretación que abarque todo aspecto es prácticamente imposible.

1.2. Antecedentes históricos y sociales del romanticismo inglés.

A partir de la publicación del trabajo de McGann la crítica del romanticismo ha comenzado a poner atención a conceptos como ideología, clase y género en un intento por crear una nueva noción de “romanticismo” donde aparece el contenido político. Visto desde este punto de vista es casi inadmisibles descartar hoy en día el impacto de la independencia de Estados Unidos en 1776 y el advenimiento de la Revolución Francesa en 1789, así como la reacción que tuvieron los poetas “románticos” frente a estos acontecimientos. La pérdida de las colonias americanas tuvo un gran impacto para Gran Bretaña; sin embargo, su interés por hacerse cargo de otros lugares fue aumentando con el tiempo y hacia fines del siglo XIX, el imperio británico era territorialmente el más grande en la historia. El poder del imperio se ejerció en todo sentido: político, económico, cultural, religioso, etc, produciendo en los “colonos” reacciones variadas tanto de complicidad como de resistencia. La cuestión del “otro”, del diferente, fue central durante el período que se denomina “romántico.” En efecto, un ejemplo de esta obsesión con el “otro” la proporciona Peter Kitson²⁹ al referirse a “The Rime of the Ancient Mariner” de Coleridge, quién utiliza la Antártica como un medio de examinar la metáfora de la exploración marítima. La culpa que sentiría el marinero después de haber disparado al albatros podría ser una forma más general de la manera en que las naciones europeas tratarían a otras culturas. En efecto, tanto Southey como Coleridge y Wordsworth tenían una perspectiva bastante radical antiesclavista.³⁰

²⁸ Jerome McGann. *The Romantic Ideology: A Critical Investigation*. Chicago and London: University of Chicago Press, 1983.

²⁹ Peter Kitson. “Races, Places, Peoples, 1785-1800.” *Romanticism and Colonialism Writing and Empire, 1780-1830*. Cambridge University Press, 1998, 2-17.

En los años 1790, Coleridge dio conferencias en contra de la esclavitud y su discurso encontró eco sobre todo entre los antiesclavistas de Bristol. El abolicionismo actuaba en el período romántico como un lenguaje en contra de la cultura oficial que sostenía las crueldades del imperio. Así la primera generación de poetas románticos desarrolló una especie de *topos* del otro. A menudo se cree que las Lyrical Ballads deben interpretarse en el contexto del radicalismo doméstico. Sin embargo, el deseo poético de Wordsworth de imitar el lenguaje del pueblo puede interpretarse también como el deseo de dar voz al otro, al esclavo, al que carece de poder. Así también, en las Songs of Innocence and Experience de Blake se manifiestan el abolicionismo, como en el poema "The Little Black Boy," prueba de la molestia de Blake por la venia que el imperio daba a la esclavitud. El hablante niño del poema sufre la esclavitud espiritual a la que ha quedado sujeto. Como señala Lauren Henry³¹, en su ensayo sobre "The Little Black Boy", el niño ha quedado apresado en la cristiandad de sus opresores, el pequeño niño ha quedado para siempre sujeto a aquellos que tienen la piel mas clara que él. El único signo que hay en "The Little Black Boy" de resistencia al servilismo que debe adoptar hacia la religión cristiana y hacia aquellos de piel clara, es la ironía con que se cuenta la historia. Esto revela la tensión, la amargura y las contradicciones que aparecen en el "shady grove" mientras el hablante niño de Blake cuenta su historia, lleva al lector al "southern wild" donde nació.

Aunque la esclavitud se abolió oficialmente en 1807, el ingreso de esclavos a Gran Bretaña continuó de manera ilegal, a través del contrabando. El problema de la esclavitud era definitivamente una situación que estaba en la discusión pública de la época. Habría sido improbable que algún británico no hubiera estado al tanto del comercio de esclavos y de la masiva campaña abolicionista de 1788-89. Las campañas de abolición forzaron al ciudadano común británico a reflexionar sobre el tema y conectarlo con su vida diaria. En Bristol, la presión por la abolición y por incorporar al ciudadano medio británico era mucho mas poderosa aún, por el hecho de que se había transformado en la segunda ciudad mas importante de Gran Bretaña y porque como dice Peter Fryer "every brick in the city had been cemented with a slave's blood."³²

Como se señalara recién, ningún ciudadano medio desconocía la hegemonía colonizadora de Gran Bretaña y surge naturalmente curiosidad por tener mas detalles de la vida de los colonos en América, África, Asia, etc. Para los británicos lo colonial era sinónimo de lo exótico, de lo "antique". Nigel Leask³³ examina el aporte de la obra de Alexander von Humboldt en este mismo sentido. En "Voyage en Amerique" Humboldt intenta representar estéticamente lo exótico, lo que produce contradicciones entre el

³⁰ Estos tres poetas se vieron influenciados por la obra de Thomas Clarkson, "An Essay on the Impolicy of the African Slave Trade." London: printed and sold by J. Phillips, 1788 (Microfilm edition).

³¹ Lauren Henry. "Sunshine and Shady Groves: What Blake Little Black Boy learned about African writers." Romanticism and Colonialism Writing and Empire, 1780-1830. Cambridge University Press, 1998, 55-78.

³² Peter Fryer. Staying Power: the History of Black people in Britain since 1504. Atlantic Highlands, 1984, 33.

³³ Nigel Leask, "Wandering through Eblis; absorption and containment in Romantic Exotism." Romanticism and Colonialism. Writing and Empire, 178-1830. Cambridge: Cambridge University Press, 1998, 78-95.

efecto estético y la información topográfica. El aumento por el interés en la literatura de viajes en la época es naturalmente un efecto del proceso de colonización.

Sin embargo, los “románticos” no sólo protestaban contra la política imperialista y colonizadora de Gran Bretaña, también resistían y observaban con desconfianza el acelerado desarrollo económico e industrial que experimentó Inglaterra en las últimas décadas del siglo XVIII. Este apogeo económico, le valió a Inglaterra consagrar su hegemonía sobre el resto de Europa, como primera nación industrializada, con un sistema capitalista que alcanzó su madurez a fines del siglo XIX.³⁴ La transición de una economía agrícola a una industrial se realizó de manera casi espontánea, sin una política gubernamental de desarrollo gradual. En poco tiempo, el efecto acumulativo de introducción de la tecnología afectó la sociedad de tal forma que la burguesía capitalista pasó a tener un rol protagónico en la sociedad inglesa debilitándose la aristocracia agraria de los viejos terratenientes. En efecto, el desarrollo industrial produjo una nueva clase de magnates que habían obtenido sus riquezas en la inversión de los grandes proyectos industriales y que requerían una clase trabajadora. Sin embargo, las enormes ganancias de la burguesía trajeron inflación y desabastecimiento para la masa del pueblo, y como consecuencia desempleo, hambre y malestar social³⁵, llegándose en 1816 a una crisis económica y política que duró cinco años. En el norte, el desarrollo de las industrias provocó un colapso en la economía de la zona. La pobreza se incrementó además por el decreto del trigo en 1815 que entre otras cosas hizo subir el valor del pan a precios inalcanzables para las clases bajas. Las condiciones de vida eran tan indignas que Inglaterra estuvo al borde de una revolución. Una de las expresiones más claras de descontento social fueron las protestas Luddite, llamadas así por Ned Ludd, quien organizaba asambleas públicas y motines para impedir el ingreso de tecnología en las industrias. Sin embargo, los Luddites no sólo protestaban contra la industrialización sino que también demandaban regulación de salarios y horas de trabajo³⁶. El incidente más cruel de este período es el denominado 'Peterloo' o la masacre de Manchester de 1819, donde un encuentro masivo de trabajadores del algodón que solicitaban reformas parlamentarias fue cruelmente sofocado por los soldados que dispararon contra la multitud matando a once hombres y dejando numerosos heridos. Bloom agrega que Inglaterra estuvo al borde de una revolución, pero el movimiento careció de líderes capaces de conducir la indignación del pueblo³⁷ y fue relativamente fácil distraer su atención con un escandaloso divorcio entre la reina Carolina de Brunswick y Jorge IV, quién llevaba una vida disoluta³⁸.

³⁴ Boris Ford, ed. The Pelican Guide to English Literature. From Blake to Byron, Vol. 5. Harmondsworth: Penguin Books, 1961, 13.

³⁵ Harold Bloom. The Visionary Company: A Reading of English Romantic Poetry. New York: Cornell University Press, 1971, 384-387.

³⁶ G.M Trevelyan. A Shortened History of England. Harmondsworth: Penguin Books, 1959, 466.

³⁷ Bloom, op. cit., 14.

³⁸ André Maurois. Historia de Inglaterra. Santiago: Ediciones Ercilla, 1940, 521.

Muchos intelectuales y escritores utilizaron sus escritos para crear conciencia entre las clases acomodadas acerca de las privaciones y sufrimientos a que se veían sometidos los más pobres. Harry Blamires³⁹ señala que para nadie que lea a Dickens podrían pasar desapercibidos los subterráneos insalubres en que vivían cientos de trabajadores expuestos a enfermedades; sin abrigo en el invierno y con salarios insuficientes y eso porque la revolución industrial había lanzado a la población desde el campo a la ciudad sobrepoblando ésta hasta sus últimos límites. La solución a los altos índices de pobreza habría requerido la intervención del estado hasta niveles que habrían horrorizado a los sectores más conservadores y es que políticamente Inglaterra no estaba preparada para hacer frente a las transformaciones que exigía la industrialización. El desarrollo tecnológico causó tanto impacto en el entramado de la sociedad inglesa que el aparataje administrativo que había sido exitoso en el siglo XVIII se encontraba ahora obsoleto⁴⁰.

En general para los intelectuales de la época, este es un período donde se ha perdido toda espiritualidad para transformarse en una sociedad materialista donde domina el interés personal y el egoísmo. Al iniciarse el siglo XIX, Wordsworth reconoce la existencia de múltiples causas que explicarían una pérdida de sensibilidad intelectual en ese tiempo. En efecto, dice Wordsworth: "A multitude of causes, unknown to former times, now acting in with combined a force to blunt the discriminating powers of the mind, and unfitting it for all voluntary exertion, to reduce it to a state of savage torpor."⁴¹ Del mismo modo que lo expresara Wordsworth, D.H. Lawrence señalaría que: "Now although perhaps nobody knew it, it was ugliness which really betrayed the spirit of the man of the nineteenth century(...) ugly surroundings, ugly ideals, ugly religion, ugly hope, ugly love, ugly clothes."⁴² Las opiniones de Wordsworth y Lawrence fueron compartidas por muchos otros poetas que veían en el desarrollo tecnológico una amenaza porque no iba acompañado de un crecimiento en los valores más elevados del ser humano. Como prueba de ello se advierte el enriquecimiento de la clase media a expensas de las clases desposeídas explotadas brutalmente durante el crecimiento industrial.

Este es el contexto en el que escribieron los poetas románticos. Muchos de ellos simpatizaban con los sujetos humildes que eran arrastrados por la revolución industrial y por los esclavos que poblaron Inglaterra y es por esto también que veían en la Revolución Francesa un ideal que constituía la mejor esperanza para la humanidad. La revolución propiciaba el advenimiento de nuevos comienzos y descartaba los procedimientos heredados y las costumbres gastadas, todo era posible y no sólo en el ámbito político y social, sino en las empresas intelectuales y literarias. Wordsworth escribió en su *Prelude*, una clásica descripción del espíritu de la época de principios de

³⁹ Harry Blamires. *The Victorian Age of Literature*. Hong Kong: Longman. 1988, 15.

⁴⁰ Reader, W.J. *Life in the Victorian England*. London: Batsford. 1964, 4.

⁴¹ Citado por GD Klingopulos en su ensayo "Notes on the Victorian Scene." *The Pelican Guide to English Literature* vol. 6 ed. Boris Ford, 1982, 13.

⁴² *Ibid.*, 14.

1790: "France standing on the top of golden hours, / and human nature seeming born again" so that the whole Earth, / the beauty wore of promise"⁴³. La naturaleza humana se regenera en un mundo nuevo. Este era el tema de muchos entusiastas ingleses durante los primeros cuatro o cinco años de la Revolución Francesa en 1789. Para algunos críticos como Jack Stillinger y M.H. Abrams⁴⁴ existe incluso una concepción de tipo religiosa que explicaría el entusiasmo de los románticos por la Revolución Francesa. La idea de regeneración tendría su origen en el "Apocalipsis"⁴⁵. El término Apocalipsis derivaría del griego "revelación" y designaría el destino providencial de Dios para la historia de la humanidad. En su forma más desarrollada, el Apocalipsis es una visión profética, simbólica de los eventos inminentes que sorpresivamente concluirán el mundo terrenal y lo reemplazarán por una versión más perfecta tanto para la humanidad como para el mundo. La primera generación de poetas románticos incorporó en sus poemas una visión de la revolución francesa como la primera etapa de la culminación de la historia, de la cual emergería una nueva humanidad sobre una nueva tierra equivalente al paraíso recobrado. Sin embargo, repentinamente las expectativas desaparecieron y vino un período de profundo desencanto. El entusiasmo y la esperanza de los primeros años se transformaron en desesperación al constatar que la revolución había fracasado, especialmente después de la serie de sucesivos desastres que causó el régimen del terror (1793-94). Muchos de los poemas románticos sin embargo, permanecieron fieles a las ideas primigenias de la revolución francesa y continuaron buscando el "mundo mejor" a través de la imaginación.

1.3 Antecedentes teóricos y estéticos del romanticismo Inglés.

No obstante, la complejidad del periodo "romántico" no solo se explica por su componente político, estéticamente los poetas románticos estaban en búsqueda de una nueva relación con la creación. El periodo neoclásico había privilegiado ante todo la simplicidad, la claridad, la moderación, la regularidad y el buen juicio. Los escritores neoclásicos habían pretendido moldear, enseñar al hombre común y para ello la elegancia y la claridad era fundamental. Se evitaba cualquier tipo de "oscuridad" al estilo de Donne o Milton y se producían obras que "enseñaran" al lector sobre sí mismo, sin ornamentos, imaginación descontrolada, ni belleza cosmética. La sátira de Swift, por ejemplo, le enseñaba al lector que las cosas raramente son lo que parecen, que es importante ejercitar la percepción y examinar lo que subyace a la apariencia⁴⁶. Jonson le enseña que es importante ser concreto, saber generalizar y evitar las ilusiones, la

⁴³ William Wordsworth. "The Prelude" The Norton Anthology: English Literature. Ed. M.H. Abrams. New York: Norton and Company, 1996, 1443.

⁴⁴ Jack Stillinger and M.H. Abrams. "The Romantic Period: The French Revolution – Apocalyptic Expectations." The Norton Anthology of English Literature. Norton Topics Online. Ed. Norton and company.2003. 24 abril, 2006 <http://www.wwnorton.com/nto/romantic/welcome.htm>.

⁴⁵ "El Apocalipsis" La Santa Biblia: Antiguo y Nuevo Testamento. Asunción, Bogotá y Buenos Aires: Sociedades Bíblicas en América latina, 1960, 1141-1157.

fortaleza moral y la importancia de aplicar el buen juicio a la experiencia cotidiana ⁴⁷ . Además de lo anterior, Swift y Jonson se oponen a cualquier tipo de innovación, a todo disenso, a cualquier extremismo, por un profundo temor arraigado sobre los peligros de la imaginación desmedida. Los neoclásicos prefieren la mesura en todo sentido, también en las formas literarias y en su concepto del arte que regresa a la idea de mimesis. Los románticos se rebelan frente a todo esto y buscan sobrepasar las advertencias de los neoclásicos. Admiran con profundo respeto la osadía intelectual de Milton. Inclusive Harold Bloom ⁴⁸ rastrea las huellas del romanticismo en la revolución religiosa puritana inglesa del siglo XVI y XVII. Según Bloom, la principal característica de la disidencia religiosa inglesa fue su insistencia en la independencia intelectual y espiritual, en el derecho de la opinión privada en cuestiones de moralidad. El espíritu imperante en los románticos es muy parecido al de Milton, donde el alma autónoma busca su salvación fuera y más allá de la jerarquía de la gracia. El disenso de los protestantes ingleses había comenzado como una cuestión de tipo religioso, pero había avanzado hacia una afirmación de la libertad tanto civil como religiosa. Las obras de Milton tienen como principio rector, la libertad cristiana, donde surge como motivación importante el ser libre de cualquier coacción eclesiástica. Después del período de restauración, el principio de libertad enunciado por Milton fue muriendo lentamente, hasta que resurgió principalmente en el romanticismo. Según Bloom, son estos anhelos apocalípticos los que distinguen del modo más claro la poesía romántica. Al igual que Milton, los románticos tienen una orgullosa soberbia espiritual de desobediencia.

Sin embargo, como se señaló en el punto 1.1, el intento por definir y circunscribir el romanticismo a un cierto punto de vista otorga una mirada reduccionista. Del mismo modo intentar explicarse la poesía de Coleridge, Wordsworth, Shelley, Blake y Keats a través de una teoría que los abarque a todos es incurrir en una lamentable simplificación

⁴⁶ Gulliver's Travels es la sátira más conocida de Swift. Aunque está llena de alusiones a eventos históricos contemporáneos, es tan válida hoy como en 1726, porque su preocupación son las fallas humanas y las defectuosas instituciones políticas, económicas y sociales. Swift adopta una antigua forma satírica: el viaje imaginario. Lemuel Gulliver, es un hombre educado, alegre, no muy imaginativo, con quién el lector se identifica rápidamente. Hace cuatro viajes y todos concluyen desastrosamente. El más conocido es el primero, Gulliver naufraga en el país de Lilliput y al principio, Lemuel es atraído por las pequeñas casitas de sus habitantes, sin embargo al final demuestran ser mentirosos, maliciosos, vengativos y crueles. El lector se desencanta de los habitantes del maravilloso país de Lilliput y gradualmente comienza a encontrar su similitud con ellos, especialmente en la desproporción entre su natural pequeñez física y sus enormes pasiones destructivas. Swift, Jonathan. "Gulliver's Travels." The Norton Anthology. Op. cit., 905-1048.

⁴⁷ Jonson escribió Rasselas en 1759, durante las tardes de una semana, bajo la presión de la necesidad. La madre de Jonson estaba muriendo y él no tenía suficiente dinero para hacer que sus últimos días fueran confortables. Rasselas es una fábula filosófica en la forma de un cuento oriental. El príncipe Rasselas se pregunta qué tipo de vida le traerá felicidad. Abandona el valle feliz, y va en búsqueda de distintos tipos de vida, conoce a los jóvenes epicúreos que encuentran la felicidad en el placer; al filósofo racionalista, a los hombres de vida pastoral, al ermitaño y aunque todos ellos predicen que la felicidad está de acuerdo a sus vidas, las circunstancias demuestran ser más fuertes y abandonan sus estilos de vida fracasando en la obtención de la felicidad. Jonson, Samuel. "Rasselas". The Norton Anthology. Op. cit., 1141-1206.

⁴⁸ Bloom, op. cit., 55.

ya que cada uno de ellos elaboró concepciones tan particulares y propias del quehacer poético. Coleridge, por ejemplo exploró la complejidad de la imaginación y la diferencia entre “fancy” e “imagination” en *Biographia Literaria*. Fue tremendamente influenciado por Kant y Schelling. Sin embargo, fue el único del grupo que exploró la filosofía alemana. Wordsworth que escribió junto con Coleridge el prefacio de las *Lyrical Ballads* propone una estética que consideraba en mayor grado la gran naturaleza del distrito lacustre inglés. Una aproximación que tenía especial cuidado por captar la dicción de la gente humilde del campo. Shelley por su parte explora el aspecto estético de la poesía y su aparente libertad de la moral y la ética. Blake indaga en las aproximaciones entre el lenguaje poético y el arte pictórico, creando ambiguos diseños que acompañan sus poemas y Keats elabora también concepciones sobre la imaginación y la madurez poética.

Lo que resulta tremendamente interesante es que tanto Blake como Keats son más bien poetas urbanos. De hecho crearon toda su poesía en Londres. Keats realizó viajes a la zona lacustre y en Escocia para experimentar esa “comunidad” con la naturaleza de la que hablaba Wordsworth. Es posible que desde esta perspectiva tanto Blake como Keats hayan pertenecido, por así decirlo, a la “periferia” del movimiento romántico en comparación con Wordsworth y Coleridge que de algún modo están en el centro. Por otras razones ⁴⁹, Keats fue también criticado y de algún modo despreciado por sus contemporáneos por ser *cockney* y por ser poéticamente inmaduro. Vivir en la ciudad no era quizás el ideal romántico expresado por Wordsworth porque es en comunión con la naturaleza que el poeta puede realmente expresarse. Inclusive Wordsworth sentía hacia la naturaleza una unión casi divina que se hace evidente en muchos de sus poemas. En “Tintern Abbey”, por ejemplo, el contacto con la naturaleza le permite al poeta crear recuerdos y atesorar experiencias que más tarde serán refugio, sobre todo en momentos difíciles. Aquel que logre esa comunidad cuando es joven tendrá un lugar lleno de encanto y alegría para soportar la dureza de la vida.

Ni Blake ni Keats lograban esta comunión con la naturaleza en Londres y es posible que su acercamiento a la naturaleza haya estado mediado por otras obras. En otras palabras, Blake y Keats parecen acercarse a la naturaleza a través de la lectura, relectura y reescritura de Wordsworth, Coleridge y otros románticos y por esto su reacción es bastante distinta. De hecho el *tyger* de Blake es creado en una especie de horno industrial. El proceso de creación del *tyger* no surge de la comunión con la naturaleza sino a través del trabajo, el esfuerzo industrial, algo que precisamente sucedía en Londres. El *nightingale* de Keats, por su parte, es una recreación de otros *nightingales* textuales, hechos de palabras que ya habían sido compuestos por otros poetas, como Milton y también Coleridge. Con relación a esto último resulta muy interesante observar las reinterpretaciones, relecturas y reescrituras que hace Keats del ruseñor de Coleridge. El ruseñor de Coleridge es a su vez una reescritura del ruseñor de Milton, quién de acuerdo con la gran tradición atribuía al ruseñor la musicalidad y la melancolía. Coleridge, por su parte, cuestiona esta supuesta melancolía diciendo:

“A melancholy bird? O idle thought! In nature there is nothing melancholy”⁵⁰

⁴⁹ Las razones a las que se hace alusión se explicaran en el capítulo dedicado a Keats.

El ruiseñor de Coleridge pretende aparentemente rescatar la naturalidad del ruiseñor y hacer frente a la gran tradición de ruiseñores hechos de palabras y que son concebidos como símbolos de la melancolía. Keats, por su parte, se relaciona con el ruiseñor y la naturaleza a través de la gran tradición, no intenta desencajar al ruiseñor de la tradición, más bien adhiere a ella.

El punto central de esta discusión es que el ser poetas urbanos posiblemente acercara más a Blake y a Keats a la tradición, mediatizada por textos. Es posible que sin ser extremadamente cultivados tanto Blake como Keats comprendían la poesía como un proceso escritural y como reescritura de otros textos. Tal vez no eran concientes de esta relación con la escritura, pero ciertamente poetizaban sobre otros textos y su fuente de inspiración no es la naturaleza propiamente tal sino la escritura. No es aventurado señalar que probablemente esa sea una de las razones por las que Borges se sentía tan atraído por ellos, ya que Borges es también un gran escritor de la ciudad, un poeta urbano, la imagen perfecta del gran bibliotecario que también conoce la naturaleza a través de la escritura y la lectura.

De todos modos, es factible que Keats haya sentido cierta ansiedad ante la imposibilidad de tener un contacto más profundo con la naturaleza, lo que se refleja en alguno de sus poemas tales como: "To one who has been long in city pent", escrito en 1816 y en donde recopila las excursiones realizadas en el campo, alrededor de Londres donde estudiaba medicina en Guy's hospital. La exploración de la naturaleza lo llena de júbilo:

"to one who has been long in city pent, 'tis very sweet to look into the fair And open face of heaven, to breathe a prayer Full in the smile of the blue firmament (...) returning home at the evening, with an ear Catching the notes of Philomel, an eye"⁵¹

Keats se refiere al ruiseñor como Philomel y siente gran alegría al oírlo cerca de la naturaleza. Sin embargo, otros poetas del círculo *cockney*, tales como Charles Lamb intentarían con fuerza rescatar el "romanticismo" de la ciudad. En efecto, Charles Lamb, escribía el 30 de enero de 1801 a Wordsworth sobre la inspiración que le proporcionaba Londres puntualizando que habiendo pasado todos sus días en Londres ha llegado a sentir una profunda atracción por sus calles, los comerciantes, los carruajes, la gente, el sol brillando en las casas y sobre el pavimento y continua diciendo:

"The wonder of these sights impells me into night-walks about her crowded streets, and I often shed tears in the motley Strand from fulness of joy at so much life –all these emotions must be strange to you. So are your rural emotions to me (...) Have I not enough, without your mountains? I do not envy you (...) your sun & moon and skys and hills & lakes affect me no more"⁵²

Es muy interesante observar como Keats y Blake, cada uno, en su particular estilo, disientían de los grandes preceptos románticos elaborados por Coleridge y por

⁵⁰ S.T. Coleridge. "the nightingale; a conversational Poem, written in April, 1798." *Lyrical Ballads and Other poems 1797 -1800*. Ithaca y London: Cornell University Press, 1992, 794-97.

⁵¹ John Keats. "To One Who has been long in City Pent" *The Poems of John Keats* Ed. Miriam Allott. New York: Longman, 1970, 45.

Wordsworth. Por su puesto participaron del movimiento romántico pero desde una cierta “periferia” que les permitía gran libertad de acción. Coleridge, en cambio, desde una perspectiva más “central” profundiza una teoría romántica con orientaciones idealistas. Su gran maestro es Kant. Para Kant la pregunta fundamental está dada por la capacidad de conocimiento a través de la razón. A diferencia de los racionalistas, Kant considera que la experiencia a través de los sentidos es indispensable para el conocimiento de la realidad. Sin embargo, la experiencia sensitiva se ordena de acuerdo a ciertas relaciones que están dadas a priori en el espíritu. Kant las denomina intuición pura y están dadas por las categorías de espacio, tiempo, sustancia, unidad, etc. En otras palabras, el espacio y el tiempo son las coordenadas necesarias de referencia que hacen posible toda experiencia de conocimiento. La mente humana percibe colores, formas, sonidos, etc, que se ordenan de acuerdo al tiempo y al espacio y luego refiere esas percepciones a conceptos que hacen posible el entendimiento y el juicio. El conocimiento es posible porque se aplican las categorías a la multiplicidad de las sensaciones. Según Kant, las categorías de la razón, sólo pueden aplicarse a la experiencia sensitiva y no a aquellos objetos que están más allá de los sentidos como Dios, el alma, etc. Intentar conocer la metafísica a través de las categorías de la razón sería un tipo de abuso de la razón, o un tipo de “racionalismo dogmático”. De todas formas, Kant apuesta por un sujeto activo en el acto de conocer, lo que contrasta con la idea sostenida hasta ese momento de que el sujeto cognoscente era pasivo y tenía que plegarse al objeto para conocerlo.

La conclusión más interesante del pensamiento kantiano es que la mente humana conoce la realidad “exterior” mediada siempre por las categorías a priori, y en este sentido no existe independencia del objeto (el mundo fuera de la mente humana) y el sujeto. En otras palabras, la realidad no puede existir sin un sujeto que la ordene y comprenda. La filosofía anterior a Kant mantenía una concepción realista: en esencia el mundo es tal cual es, pero con Kant aparece la concepción idealista; la realidad no puede conocerse independientemente de la experiencia que se tenga de ella. A partir de esta idea, Kant propone posteriormente su teoría estética, en su libro *Crítica del Juicio*.⁵³ En la primera parte “analítica de lo bello”, Kant señala que para decidir si una cosa es bella, no opera solamente el entendimiento sino también la imaginación.

Para decidir si una cosa es bella o no lo es, no referimos la representación a un objeto por medio del entendimiento, sino al sujeto y al sentimiento de placer o pena por medio de la imaginación⁵⁴.

Posteriormente, Kant señala que el juicio del gusto no es un juicio de conocimiento sino estético. En una percepción de conocimiento, el sujeto aplica las categorías a priori

⁵² “Charles Lamb to William Wordsworth. Letter 81, January 30, 1801.” *The Works of Charles Lamb. Letter I London: Methuen & Co. Ltd, 1912, 41.*

⁵³ Immanuel Kant. *Crítica del Juicio seguida de las observaciones sobre el asentimiento de lo “bello” y lo “sublime”*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Trad. Alejo García Moreno y Juan Rovira. 1999. 12 de abril, 2006 <<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/00364956451381094121157/index.htm>>

⁵⁴ *ibidem*.

para conocer el objeto, pero en estos casos nada importa el sentimiento de placer que inspire dicha percepción. En cambio en el juicio estético, es evidente el estado en el que queda el sujeto cuando es afectado por la representación. En el juicio estético, según Kant, no importa en absoluto la pregunta por la existencia del objeto sino más bien si la representación del objeto va acompañada de satisfacción estética.

No es necesario tener que inquietarse en lo más mínimo acerca de la existencia de la cosa, sino permanecer del todo indiferente bajo este respecto, para poder jugar la rueda del juicio en materia del gusto ⁵⁵ .

En otras palabras, para hallar la belleza no hay necesidad de aplicar conceptos, los objetos producto del juicio estético corresponden a las cosas que nada significan.

Podemos tener juicios estéticos sobre objetos de la naturaleza pero también sobre objetos artísticos y en este sentido lo único importante con respecto a los segundos es que aparezcan tan independientes como la naturaleza misma. En efecto, continúa Kant señalando que ya se trate de naturaleza o arte, se puede decir que es bello aquello que agrada únicamente en el juicio que se forma de ello. De esta forma el arte no debería tener otra finalidad que el juicio estético (el placer por la contemplación) y si llegara a tener alguna otra finalidad debería quedar oculto. El arte, es además, una producción original del genio, ya que este último tiene el talento para producir. La producción del genio es en todo sentido opuesto al principio de imitación, recibe su don de la naturaleza y tiene la capacidad de “crear naturaleza”. El artista, según Kant, tiene la posibilidad de hacer bellas las cosas que en la realidad serían odiosas y desagradables. Al respecto señala Kant que:

las fiebres, las demás enfermedades, los reveses en la guerra y todos los desastres de este género, pueden describirse y aun representarse por la pintura y venir a ser bellezas ⁵⁶ .

Una de las facultades que permite al artista esta creación es la imaginación, gracias a ella emerge otra “naturaleza”. La imaginación encanta allí donde la experiencia parece trivial y transforma esta de acuerdo a sus propias leyes. Kant da el nombre de “ideas” a las representaciones de la imaginación porque tienen al menos una parte que se halla más allá de los límites de la experiencia. Tienen la apariencia de realidad objetiva.

Dice Kant al respecto:

El poeta ensaya hacer sensibles las ideas de seres invisibles, el reino de los bienaventurados, el infierno, la eternidad, la creación, etc.; o más todavía, tomando las cosas de que la experiencia les da ejemplo, como la muerte, la envidia y todos los vicios, el amor, la gloria, etc., y trasportándolos más allá de la experiencia, su imaginación, que rivaliza con su razón en la prosecución de un máximun, las representa a los sentidos con una perfección de que la naturaleza no ofrece ejemplos ⁵⁷ .

⁵⁵ Ibidem.

⁵⁶ *ibidem*.

⁵⁷ *Ibidem*.

La Crítica al juicio de Kant es uno de los textos fundacionales de la estética “romántica”. No es exagerado señalar que Kant estableció el paradigma estético que continuó hasta el siglo XX, proporcionando el peso filosófico que dismanteló el viejo ideal de mimesis en la cultura europea. Ya no tuvo importancia la fidelidad de la imitación como ideal estético, el arte se iba a relacionar más bien con la actividad creadora del sujeto. Este cambio tuvo enormes implicancias para el arte. La obra de arte debía ser verdaderamente original, idealmente no debía encajar en ningún concepto existente; el arte debía ser creado por un genio y la única regla era precisamente evitar las reglas y cualquier forma de arte existente. Estas nociones comenzaron a cobrar vigor entre los discípulos de Kant y encontraron eco en Coleridge. Desde el punto de vista filosófico, el romanticismo presenta el arte como una actividad que por sobre todo lo demás se relaciona con la construcción de mundos. Para Claire Colebrook,⁵⁸ la filosofía moderna, y en este contexto el romanticismo, se inaugura con la pregunta sobre el punto de vista: el problema de la posición apropiada, punto o lugar de la pregunta filosófica. Esto sería lo que distingue al “sujeto” de teorías anteriores del “hombre”. El mundo no es un conjunto de cosas, sino que se representa. Este cambio de enfoque, esta diferencia en el punto de vista, es una especie de revolución copernicana ya que tanto mundo como sujeto cognoscente definen una relación que puede ser estudiada.

Coleridge, se transformó en un gran teórico de la poesía. De acuerdo con Nigel Leask⁵⁹ la teoría de la imaginación presentada en el capítulo trece de Biographia Literaria⁶⁰, representa el pensamiento más relevante de Coleridge, inclusive mucho más que la conversión epistemológica que sufrió al aprender de las ideas de Kant y que lo transformaron desde un empirista nativo en filósofo idealista alemán. La influencia del pensamiento alemán en Coleridge ha sido profundamente estudiada en los últimos años. Sin embargo, esto no debe subestimar los pensamientos propios y originales de Coleridge. De acuerdo con Leask, la influencia alemana sobre Coleridge tiene elementos de Schelling. La estética de Schelling le ofreció a Coleridge una oportunidad para preservar y unificar el rol de símbolo poético. Sin embargo, no fue la única influencia que tuvo Coleridge, además de tomar de Schelling “*System des Transcendentalen Idealismus*” (1800); y “*Abhandlung zur Echlausterung des Idealismus der wissenschaftslehre*” (1796-97), la Biographia de Coleridge también le debe mucho a G.E. Maas y Jacobi. Hay, según Leask, claras influencias de la Crítica del Juicio de Kant y de Schlegel “*Über dramatische Kunst und literatur*” (1809-10) en algunos casos existiría un préstamo palabra por palabra. La influencia de Schelling es muy relevante, ya que la definición de imaginación de Coleridge, tiene mucho de la idea de Schelling. Este último es el inaugurador de la *Naturalphilosophie*, pero además se interesó en la mitología y en la historia. La importancia de su trabajo en el pensamiento más tardío de Coleridge es de suma importancia para comprender las ideas centrales del poeta inglés.

⁵⁸ Claire Colebrook. Philosophy and Post-structuralist Theory from Kant to Deleuze. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2005, 25-54.

⁵⁹ Nigel Leask. The Politics of Imagination in Coleridge's Critical Thought. London: Macmillan Press, 1988, 77-9.

⁶⁰ Samuel Taylor Coleridge. Biographia Literaria Ed. Nigel Leask. London: Everyman, 1997.

Después de estar en Alemania, Coleridge profundizó todavía más en la elucubración abstracta. Su Biografía Literaria corrige algunos de los planteamientos de Wordsworth. Por ejemplo, Coleridge no concordaba con la idea de que la poesía debía mostrar el lenguaje del hombre común. Pensaba que al rebajar la dicción y el contenido sólo disminuía las posibilidades poéticas del poeta. Por tanto, era para él una limitación en el proceso creativo. Coleridge se concentró también en la imaginación como la clave de la poesía. Dividió la imaginación en dos componentes, imaginación primaria y secundaria. En Biographia Literaria, escribe lo siguiente:

The primary imagination I hold to be the living power and prime agent of all human perception, and as a repetition in the finite of the eternal act of creation of the infinite I am. The secondary I consider as an echo of the former, coexisting with the conscious will, yet still identical with the primary in the kind of its agency, and differing only in degree, and in the mode of its operation.⁶¹

La imaginación primaria es la creación espontánea de nuevas ideas mientras que la imaginación secundaria es el acto consciente de imaginar. Coleridge subdivide aún más el acto de imaginación introduciendo el concepto de *fancy*⁶². *Fancy* es la forma más baja de imaginación porque no hay creación involucrada, es solamente una reconfiguración de ideas ya existentes. Más que componer un concepto totalmente original, el poeta que hace uso de *fancy*, simplemente reordena los conceptos, logrando una nueva relación entre ellos.

De acuerdo con Leask,⁶³ resulta casi imposible separar la definición de imaginación de Coleridge de su contexto schlegeliano. La imaginación primaria no está específicamente conectada al arte excepto en que el mundo percibido es la creación del Absoluto. La imaginación secundaria, por otro lado, es el poder creativo del arte en el sentido más usual, operando en una forma similar que la primaria pero dentro de un espacio de conciencia y voluntad. El acto redentor del arte es escogido de una forma que lo distingue del reino de la naturaleza, tomando la reflexión humana dentro de los términos y aparte de la espontaneidad natural. El poeta tiene el privilegio de traspasar los límites de la conciencia y encontrar dentro del mundo de su experiencia los medios de transformar la finitud y tomar la forma de poesía inconscientemente dentro de las formas conscientes del arte. Thomas McFarland⁶⁴ señala, sin embargo, que la distinción entre “imaginación primaria”, “imaginación secundaria” no es del todo clara y en efecto, agrega que Coleridge prefirió evitar una distinción completa porque sospechaba que su enfoque estaba demasiado dirigido hacia el panteísmo alemán y quería evitar esto a toda costa. De esta forma la descripción es ambigua y agrega un cierto toque críptico, de manera que no puede ser comprendida por las mentes inexpertas. Así, la facultad de la imaginación

⁶¹ Coleridge, *op. cit.*, 75.

⁶² Ibidem.

⁶³ Leask, *op. cit.*, 136.

⁶⁴ Thomas McFarland. “Theory of Secondary Imagination” The Origin and significance of Coleridge’s Theory of Imagination in Samuel Taylor Coleridge. Ed. Harold Bloom. New York, Chelsea House Publishers, 1986.

es atesorada como algo misterioso y casi fantasmal. Un poder increíble que surge de los abismos de la mente. Una facultad maravillosa, un poder mágico. La imaginación posee un poder tan vasto que es menester mantenerla en la oscuridad, porque la oscuridad permitía cierta vastedad, misterio e inconmensurabilidad. La imaginación para Coleridge es un elemento necesario que conecta el mundo interior con el mundo exterior.

Coleridge experimenta sus ideas teóricas en su propia poesía, utiliza un lenguaje elevado, dicción y temas especializados. Aunque aún siente reverencia por la naturaleza, sus poemas no son exclusivamente acerca de la naturaleza. Kubla Kahn, por ejemplo ilustra el uso de imaginación primaria o imaginación espontánea aparentemente, sin la utilización de la conciencia y la voluntad:

In Xanadu did Kubla Kahn A stately pleasure dome decree: Where Alph, the sacred river, ran Through caverns measureless to man Down to a sunless sea. ⁶⁵

El poema es la manifestación de una visión inducida por las drogas. Coleridge tomó opio y se quedó dormido mientras leía un pasaje de Purchas y su peregrinaje, relacionado con el Khan Kubla y el palacio que ordenó construir. Al despertar estaba consciente de haber compuesto doscientas o trescientas líneas del poema y ansiosamente comenzó a ponerlas por escrito, pero fue interrumpido. Al retomar el trabajo una hora más tarde el resto del poema había desaparecido de su memoria. El poema no tiene línea narrativa, pero consiste de una serie de potentes imágenes visionarias sugiriendo temas contradictorios de eternidad y cambio. Coleridge consideraba el poema una curiosidad psicológica, pero más tarde en sus trabajos más teóricos valoró las imágenes poéticas que ocurren en los estados de sueño. Especialmente interesante es la visión que describe en la primera estrofa:

A damsel with a dulcimer In a vision I once saw: It was an Abyssinian maid, And on her dulcimer she played ⁶⁶ .

Ambos segmentos crean escenas totalmente nuevas en las mentes de los lectores. Coleridge utiliza también escenas altamente imaginativas para crear yuxtaposición en el poema. Escribe: “a sunny dome! Those caves of ice!” ⁶⁷ y usa esta imagen dos veces en el poema. La reconciliación de opuestos aparece porque el adjetivo “sunny” es cálido mientras que “ice” es frío.

Otro punto en el cual Coleridge hace interesantes aportes es sobre las diferencias entre alegoría y símbolo. Citando un estudio hecho por Jonathan Culler, Timothy Corrigan ⁶⁸ señala que en Coleridge se puede distinguir el signo alegórico y el signo simbólico. En el signo alegórico, la conexión entre significante y significado es impuesta por la mente o “fancy”, mientras que la imaginación es capaz de comprender la diferencia entre ambos. Por otro lado, el símbolo es un signo motivado, una sinécdoque, en la cual el significante

⁶⁵ Coleridge, “Kubla Khan.” *The Norton Anthology*. op. cit., 1505.

⁶⁶ *Ibid.*, 1506.

⁶⁷ *ibidem.*

⁶⁸ Timothy Corrigan. “The Marginal Method of Biographia Literaria.” *Samuel Taylor Coleridge*. Ed. Harold Bloom, New York: Chelsea House Publishers, 1986, 98.

se conecta naturalmente con el significado a través de la imaginación.

Otro de los grandes teóricos del “romanticismo” es Wordsworth, quien sintetizó junto con Coleridge la gran mayoría de las ideas gravitantes del período, sistematizándolas en un manifiesto crítico o declaración de principios, en el prefacio extendido a las Lyrical Ballads en 1800 y que incluso incrementó en la tercera edición de 1802. En este manifiesto, Wordsworth se opuso al antiguo régimen literario de aquellos poetas del siglo anterior que desde su punto de vista habían impuesto a la poesía convenciones artificiales que alteraban su expresión natural y libre. Muchas de las declaraciones posteriores de Wordsworth intentaron clarificar esta primera declaración hecha en 1800. Coleridge declaró que el prefacio era: “half a child of my own brain” y aunque pronto tuvo dudas sobre algunos de los puntos de Wordsworth, los que como se vio previamente discutió en Biographia Literaria en 1817, nunca cuestionó el hecho de que Wordsworth había tenido razón en derribar la tradición reinante. Durante el siglo XVIII, muchos escritores habían reaccionado ante Dryden, Pope y Jonson y especialmente en 1740 donde emergieron muchos conceptos críticos, sujetos poéticos y formas que posteriormente fueron explotadas por Wordsworth y sus contemporáneos.

El prefacio de Wordsworth debe su reputación al hecho de que se transformó en el impulsor de un cambio en la literatura inglesa. Compiló varias ideas aisladas; las organizó en un sistema literario, produciendo un código romántico que abarca todas las referencias del “universo común” de saber que generaron los escritores del período posterior al neoclasicismo. El código romántico se construye con un conjunto de códigos parciales tales como la problemática individual, el hastío de la sociedad, la libertad, la renovación, la unión de la vida y la literatura gracias a la inspiración; los sentimientos como constructores válidos de la realidad; el misterio de la vida; el rechazo del dogma de la imitación como código estético; la importancia de la niñez; el desborde de los propios límites humanos; la posibilidad de vivir una existencia plena de contradicciones entre lo que se desea y lo que se tiene; entre el mundo personal creado y el mundo exterior; la aspiración a valores superiores; la reclusión en su propia individualidad; rebeldía ante los dictados de la sociedad; evasión hacia mundos de ensueño; arrebatos místicos.

El código romántico compilado por Wordsworth en Lyrical Ballads consideraba, además los siguientes aspectos:

La poesía y el poeta

Los representantes del siglo XVIII, conciben la poesía como una imitación de la vida humana, un “espejo de la naturaleza”, que el poeta artísticamente organiza, y diseña para instruir y dar placer estético al lector. Wordsworth, por otra parte y repetidas veces, señaló que toda buena poesía es un “*spontaneous overflow of powerful feelings*”.⁶⁹ Al contrario de la teoría predecesora, la fuente del poema no está en el mundo exterior, sino en la interioridad de cada poeta. Otros poetas románticos identificaban la poesía con metáforas paralelas al *overflow* de Wordsworth, tales como *expression*, *utterance* o *exhibition of emotion*. Blake y Shelley entendían la poesía como una construcción proveniente de la visión imaginativa del poeta que se opone al mundo de la experiencia

⁶⁹ Wordsworth, “Lyrical Ballads.” The Norton Anthology. op. cit., 1265.

cotidiana. Coleridge, siguiendo a los precursores alemanes, introdujo en la crítica inglesa una teoría orgánica del proceso imaginativo y del producto poético basado en el modelo del crecimiento de las plantas. En otras palabras, concebía un gran trabajo literario como un proceso auto-originante y auto-organizante que comienza con una semilla en la imaginación del poeta, crece por la asimilación de los sentimientos de este, y evoluciona en un todo orgánico en el cual cada parte se integra relacionándose con las demás y con el todo.

De acuerdo con la idea de que la poesía expresa los sentimientos del propio autor y su temperamento, los poemas líricos escritos en primera persona –antes considerados poesía menor- se transformaron en una forma mayor, y usualmente descrita como la más esencialmente poética de todos los géneros. En los poemas de Wordsworth, Coleridge, Keats y Shelley, la experiencia y estado emocional expresado por el hablante lírico, a menudo concuerda con los hechos de la vida del poeta. Como Blake, Coleridge y Shelley, Wordsworth considera al poeta como un bardo, un visionario, un profeta con la sensibilidad más desarrollada, con mayor entusiasmo, ternura y gran conocimiento del alma humana. Es un hombre complacido con su propia voluntad, y que se regocija en el espíritu de la vida.

- Espontaneidad y libertad poética

Wordsworth definía la buena poesía no sólo como un *overflow* sino como un *overflow* espontáneo. El proceso de composición no está condicionado por el conocimiento de la métrica, los patrones clásicos, ni la reflexión, sino más bien la espontaneidad, que surge intuitivamente, libre de reglas, y manipulación artificial. Keats señaló que si “la poesía no viene naturalmente como las hojas a los árboles, que mejor no venga”⁷⁰ y Shelley señalaba que “es un error asegurar que los mejores pasajes de poesía son producto del trabajo y el estudio”⁷¹ y sugirió que la poesía es producto del subconsciente creativo.

- Naturaleza Poética Romántica

Las escenas de la naturaleza, el paisaje, aparecen como un sujeto poético primordial. Wordsworth, Shelley y más aún Coleridge y Keats, describen la naturaleza con una precisión en la observación que no tiene comparación con la poesía de los siglos anteriores en su habilidad para captar la sensualidad de la naturaleza. Popularmente, la poesía romántica ha sido considerada sinónimo de poesía de la naturaleza, pero Wordsworth insistió que la habilidad de observar y describir objetos de la naturaleza, aunque necesaria, no es condición suficiente para la poesía; y aunque muchas de las odas más famosas del romanticismo, como la “Oda al ruiseñor”⁷² de Keats, la “Oda al viento del

⁷⁰ John Keats. “To John Taylor.” The Letters of John Keats. 1818. John – Keats.com Ed. Thilo von Pape. Munchen: 2000. 20 abril, 2006 < <http://www.john-keats.com/briefe/270218.htm>>.

⁷¹ Percy Bysshe Shelley. “A Defense of Poetry and other Essays.” Project Gutenberg Literary Archive Foundation. 01 abril, 2004. 20 abril, 2006 < http://www.gutenberg.org/catalog/world/readfile?fk_files=8927>.

⁷² John Keats. “Ode to a Nightingale.” The Norton Anthology. op. cit., 1791.

oeste ⁷³ de Shelley comienzan con escenas de la naturaleza, éstas sirven sólo como inspiración para la creación. Los poemas románticos son usualmente poemas meditativos en donde la escena de la naturaleza evidencia un problema emocional o una crisis personal cuyo desarrollo y resolución constituye el principio organizador del poema.

Además de lo anterior, los poemas románticos a menudo complementan el paisaje con emociones humanas. En "Tintern Abbey" ⁷⁴, Wordsworth exhibe actitudes y sentimientos hacia la naturaleza que los seres humanos habían tenidos antes por Dios, pero también por el padre, la madre, o una amada. La idea de que los objetos naturales corresponden a un mundo interior y espiritual subyacen en una tendencia, especialmente de Blake y Shelley, de escribir una poesía simbólica en donde una rosa, una montaña, una nube, es presentada como un objeto con un significado más allá de sí mismo.

La glorificación de lo común.

Un aspecto muy interesante de las Lyrical Ballads es que Wordsworth quería presentar sujetos y situaciones de la vida cotidiana y hacer uso del lenguaje utilizado por las personas humildes. Por esta razón, sus modelos poéticos son rústicos. Wordsworth invirtió la jerarquía tradicional de géneros poéticos, sujetos y estilos, elevando lo rústico, lo humilde y el estilo sencillo. Algo que en el siglo anterior, sólo había sido apropiado para las obras pastorales. En la práctica, Wordsworth fue incluso más lejos, elevando a la calidad de sujetos poéticos a los antisociales, los delincuentes, los convictos, gitanos, niños deficientes mentales, enajenados. En otras palabras, exploró el lado grotesco de los sujetos poéticos. Sin embargo, a diferencia de Bakhtin, que veía en lo grotesco la vitalidad de la cultura popular que se manifestaba en la carnavalización, como desafío de la cultura estereotipada, del lenguaje serio, a través de la risa. Wordsworth los eleva sin dejarlos caer en el ridículo. En "The Idiot Boy", una de las Lyrical Ballads, Betty Foy visita a su vecina Susan, quién está muy enferma. Betty no tiene otra alternativa que enviar a Johnny, su hijo deficiente mental, al pueblo para traer al doctor. Betty lo sube al pony y lo envía al pueblo. Después de muchas horas, Johnny aún no ha regresado y ella está muy preocupada. Finalmente decide ir a buscarlo. Betty llega al pueblo, y pregunta al médico si ha visto a su hijo y él responde que no lo ha visto. Finalmente, lo encuentra a horcajadas en su pony cerca de un arroyo. Mientras caminan a casa, encuentran a Susan en el camino, quién se ha mejorado espontáneamente, y ha salido en busca de sus amigos. Finalmente, Betty le pregunta a su hijo donde ha estado, que ha hecho y Johnny le da una respuesta ambigua:

And thus to Betty's question, he, Made answer, like a traveller bold, (His very words I give to you,) "The cocks did crow to-who, to-who, And the sun did shine so cold." --Thus answered Johnny in his glory, And that was all his travel's story. ⁷⁵

En este poema el verdadero poeta es Johnny, y por esa razón nunca se le ocurriría

⁷³ Percy Bysshe Shelley. "Ode to the West Wind." Ibid., 1700.

⁷⁴ William Wordsworth. "Lines Composed a few miles above Tintern Abbey, on Revisiting the banks of the Wye during a Tour, July 13, 1798." Ibid., 1336.

divulgar el secreto que su visión panteísta le ha otorgado. Johnny recibe el regalo divino de la visión poética, que lo ha mantenido a la luz de la luna por horas. El hablante abandona su resolución de comprender el delirio que evoca la poesía. Wordsworth pensaba que era imprescindible que el lenguaje utilizado fuera el mismo que utilizaban los sujetos poéticos. Sin embargo, está presente en su teoría la idea de que la realidad sólo sirve como inspiración y que un poema requiere de la imaginación para la creación poética. A Wordsworth le interesaba la vida rústica y humilde porque según él las principales pasiones del alma encuentran mejor desarrollo en este ambiente, menos restrictivo que el de la ciudad.

· Lo sobrenatural y la belleza de lo extraño

Coleridge señala que su trabajo es buscar y alcanzar la esencia de lo extraño y sobrenatural a través de una franca violación de las leyes naturales y el curso normal de los acontecimientos. En “The Rime of the Ancient Mariner”⁷⁶, “Christabel”⁷⁷ y “Kubla Khan”⁷⁸, Coleridge abrió a la poesía el reino del misterio y la magia, en donde utilizó material del folklore antiguo, la superstición y la demonología para imprimir en el lector un sentido de los poderes ocultos y los modos de existencia desconocidos. Estos poemas usualmente se sitúan en un pasado distante o en lugares lejanos. El *setting* de “Kubla Khan”, por ejemplo, explota el exotismo tanto de la Edad Media como del Oriente. Junto a Coleridge el otro gran maestro del misterio y el ocultismo es John Keats. En “La Belle Dame sans Merci”⁷⁹ y “The Eve of St. Agnes”⁸⁰ Keats adaptó la formas antiguas de la balada y el romance a un uso sofisticado y moderno y como Coleridge estableció un contexto medieval para eventos que violan nuestro sentido del realismo y orden natural. Otra tendencia romántica cultivada por Coleridge, Blake y Shelley es el ocultismo. Por ejemplo, Coleridge, estaba interesado en el hipnotismo y junto con De Quincey compartían su preocupación por los sueños y las pesadillas. Ambos exploraron en sus escritos los problemas de la conciencia alterada y las percepciones distorsionadas bajo la influencia de su adicción al opio. Byron hizo un repetido uso de la fascinación por lo prohibido y por su atracción a su terrorífico héroe satánico. Keats era extraordinariamente sensible a la ambivalencia de la experiencia humana, a la unión profundamente intensa del placer y el dolor, el aspecto destructivo de la sexualidad y la cualidad erótica del

⁷⁵ William Wordsworth. “The Idiot Boy.” *The Complete Poetical Works*. London: Macmillan and co, 1888. Bartleby. Com, 1999. 15 Abril, 2006. < <http://www.bartleby.com/145/ww137.html>>.

⁷⁶ S. T. Coleridge. “The Rime of the Ancient mariner.” The Samuel Taylor Coleridge Archive. Ed. Marjorie A. Tiefert. 1999., University of Virginia. 15 Abril, 2006 < http://etext.virginia.edu/stc/Coleridge/poems/Rime_Ancient_Mariner.html>

⁷⁷ ibidem < <http://etext.virginia.edu/stc/Coleridge/poems/Christabel.html>>

⁷⁸ ibidem < http://etext.virginia.edu/stc/Coleridge/poems/Kubla_Khan.html>

⁷⁹ John Keats. “la Belle dame Sans Merci.” *Complete Poems*. New York: Book-of-the Month Club, 1993. 139.

⁸⁰ Ibid., 127.

deseo de la muerte. Esta sensibilidad había tenido sus precursores en los escritores góticos del siglo XVIII, y algunos de ellos durante el siglo XIX exageraron esta condición hasta la perversidad y se transformaron en la provincia literaria de Charles Baudelaire, Swinburne y los demás escritores de la “decadencia” europea. La ficción de lo sobrenatural era importante porque demostraba la efectividad del discurso no racional, como un vehículo para comunicar estados mentales y de sentimiento.

Individualismo

El romanticismo, la era de la libre empresa de la burguesía, y la esperanza revolucionaria, fue también la época del individualismo radical, donde los poetas e intelectuales ponen énfasis en las potencialidades humanas. El deseo de ir más allá de los propios límites, que los moralistas del siglo anterior habían considerado un pecado, un error trágico, ahora se considera algo glorioso y triunfal. El ser humano se niega a someterse a las limitaciones. Aunque finitos, persisten en ponerse objetivos infinitos, inaccesibles. El ejemplo más claro de esta idea está en el personaje de Fausto de Goethe, que va en busca de lo imposible y para ello va más allá de los límites morales. El deseo y la búsqueda de lo imposible, de lo infinito fue un tema recurrente en la literatura inglesa de aquellos días. Un claro ejemplo de la necesidad de sobrepasar los límites está en el “Endimión”⁸¹ de Keats. “Endymion” es una reescritura del antiguo mito griego⁸² utilizando los códigos del romanticismo. Keats presenta al protagonista como un pastor que se enamora de la luna, Selene. El poema comienza con una descripción de una escena rústica de árboles, ríos, ovejas y otros pastores. Todos se reúnen y oran al dios Pan, dios de los pastores y los rebaños. Mientras los jóvenes cantan y bailan, los mayores se sientan y hablan sobre cómo será la vida en las sombras del Eliseo. Sin embargo, Endymion está en estado de trance, y no participa en ninguna de las conversaciones de los demás. Su hermana se lo lleva a un lugar donde pueda descansar y dormir. Una vez que despierta le cuenta a Peona, su hermana, de su encuentro con Selene o Cynthia en la historia y cuanto la ama. Endymion debe aventurarse en un viaje hacia el interior de la tierra y vencer una serie de obstáculos para encontrar a Cynthia. Si embargo, encuentra a Phoebe, una mujer real y abandonando su ideal de perfección y belleza se enamora de ella. Sin embargo Phoebe resulta ser Cynthia, quién finalmente lo lleva consigo a la vida eterna. La alegoría de Endymion representa al poeta en busca del ideal de perfección y el abandono de sus propios límites para encontrarlo.

Al igual que Wordsworth y Coleridge, Shelley se transforma también en un teórico del romanticismo. En 1821 escribe su famoso ensayo, A Defence of Poetry⁸³ que le permite discutir sus puntos de vista sobre el poeta, la poesía, el arte y la imaginación. Para Shelley, la poesía es la expresión de la imaginación y es a través de la imaginación que la

⁸¹ John Keats. “Endymion.” Complete Poems. New York: Book of the Month Club, 1993, 45.

⁸² Endimión era el hermoso hijo de Zeus y de la ninfa Cálice. Endimión dormía una noche en el monte Latmos cuando Selene lo vió por primera vez, se acostó a su lado y le besó suavemente en los ojos cerrados. Más tarde según dicen algunos, volvió al mismo lugar y durmió un sueño sin sueños, del que no despertaría nunca y así conservó su juventud para siempre.

⁸³ Percy Bysshe Shelley. “A Defence of Poetry.” The Norton Anthology. op. cit., 1755-1767.

mente puede organizar las distintas relaciones que se dan en el mundo real, componer de modo distinto, iluminar con su propia luz aquello que observa. La razón sólo ayuda a la mente a comprender el mundo, pero es la imaginación la que hace posible la creación poética. Parece lógico, siguiendo el pensamiento de Shelley, que el poeta adquiera características similares a las de un profeta. El poeta es capaz de aprehender las relaciones que se dan en el presente y a través de la imaginación ver el futuro. Shelley aclara que esto no debe ser entendido vulgarmente como adivinación sino como la capacidad del poeta de participar en lo infinito y en lo eterno a través de la poesía cuyos materiales son el lenguaje, el color, la forma. Según Shelley, la distinción común que se hace entre los poetas y los escritores de prosa es artificial y pone como ejemplo a Platón cuya verdad y esplendor poético es de los más intensos que se pueden concebir.

Uno de los puntos más interesantes de la teoría estética de Shelley es su filiación con la ética. Con esto pone en entredicho al mismo Platón que en la república había señalado que los poetas son inmorales porque representan a seres malvados que actúan malignamente. Para Shelley la poesía mejora al hombre éticamente. No utiliza el mismo método que la filosofía moral ya que no presenta ejemplos de seres virtuosos; sin embargo, despierta y fortalece la mente proporcionándole infinidad de relaciones de pensamiento hasta ese momento insospechadas. La poesía levanta el velo del mundo y hace que los objetos familiares se vean de otro modo:

It awakens and enlarges the mind itself by rendering it the receptacle of a thousand unapprehended combinations of thought. Poetry lifts the veil from the hidden beauty of the world, and makes familiar objects be as if they were not familiar⁸⁴.

De acuerdo con Shelley, el gran secreto de la ética está en el amor o esa capacidad para salir de la propia naturaleza e identificarse con la belleza que existe en el pensamiento y en las acciones de otras personas. Para que un hombre sea realmente bueno debe ser capaz de imaginar intensamente y ser capaz de ponerse en el lugar de otros; experimentar la alegría y los pesares de otros y hacerlos propios. La imaginación es el gran instrumento de la ética y la poesía permite aumentar el círculo imaginario del hombre. A través de la poesía, un individuo es capaz de identificarse con los pensamientos y sentimientos de personajes ficticios y esto le permite desarrollarse éticamente. Es por esta razón que Shelley agrega que la poesía tiene características divinas y que abarca todo el conocimiento y la ciencia. Es la raíz de todo sistema de pensamiento y el poeta es poseedor de la más grande sabiduría y virtud y debería ser el más feliz de los seres humanos. Los poetas son los hierofantes encargados de mostrar las verdades eternas al mundo. Finalmente, Shelley concluye su ensayo con una de sus frases más famosas:

Poets are the unacknowledged legislators of the World.⁸⁵

El poeta está en contacto con la eternidad y puede mostrar a los hombres la ética verdadera que viene de Dios. Las convenciones morales que cambian de tiempo en tiempo no son sino reflejo de determinadas épocas, el poeta accede a una ética superior

⁸⁴ *Ibid.*, 1761.

⁸⁵ *Ibid.*, 1767.

eterna e infinita y por eso puede ser el verdadero legislador del mundo aunque no sea reconocido abiertamente por la sociedad. El ensayo de Shelley es fundamental, ya que abre la dimensión ética a la estética del romanticismo. Es importante recordar que el romanticismo fue muchas veces censurado por los sectores más conservadores ingleses así como por la iglesia por no ajustarse a las convenciones. Los argumentos de Shelley proporcionan interesantes puntos de vista para probar que el romanticismo –a pesar de no ser una escuela de pensamiento formal- se componía de elementos que hacían un todo estético, ético que le permitió subsistir por sí mismo y sentar las bases para la poesía actual.

También como otros Coleridge y Shelley buscan alcanzar lo sublime, un concepto asociado con el temor religioso, la inmensidad, la magnificencia y la fuerza de la emoción que fascinó a los críticos literarios de fines del siglo XVIII. Su desarrollo marca el movimiento desde el neoclasicismo hacia el romanticismo, con su énfasis en los sentimientos y en la imaginación, ya que se relacionaba con el concepto del genio original que se elevaba sin miedo por sobre las reglas.

Lo sublime en retórica y poesía fue primeramente analizado en un tratado griego anónimo atribuido a Longino, Sobre lo Sublime⁸⁶ que fue muy admirado en Inglaterra después de la traducción realizada por Boileau en 1674. Lo sublime, según el concepto de Longino, es un no se qué de excelencia y perfección soberana del lenguaje y que gracias a él logran su preeminencia los mejores prosistas y poetas. El efecto producido por un pasaje sublime no consiste en alcanzar la persuasión del auditorio, sino más bien en provocar su entusiasmo, un éxtasis, un estar fuera de sí y ser arrebatados a otro mundo. Los pasajes sublimes se imponen soberanamente al espíritu del oyente, cuando aparece el efecto de lo sublime es como un relámpago que en su brillo lo eclipsa todo y revela en un solo trazo la genialidad del artista. Lo sublime transforma al lector /oyente en productor de la frase que acaba de leer / escuchar porque le produce tanto gozo como si él la hubiera creado, lo sublime deja un recuerdo profundo y difícil de borrar. Las fuentes de la sublimidad son la facultad de concebir ideas nobles, la fuerza y la vehemencia de la emoción (cualidades innatas), apropiada disposición de las figuras de pensamiento y lenguaje, nobleza de la expresión, dignidad y elevación del tono (cualidades aprendidas). Por esta razón se dice que Longino incorpora aspectos gnoseológicos, éticos y estéticos. Con respecto a la facultad de concebir nobles ideas, Longino señala que una persona que ha tenido toda su vida pensamientos mezquinos, no puede engendrar un pensamiento que suscite admiración y al contrario son nobles, aquellos que atesoran en su espíritu ideas elevadas. Las expresiones sublimes asoman a los labios de aquellos que abrigan los sentimientos más altos. El hombre se parece a los dioses cuando muestra benevolencia y verdad y en esta búsqueda es lanzado hacia lo sublime. La benevolencia sería la capacidad de construir totalidades, estables, bellas y armónicas. La verdad estaría dada porque en esas formas de mundo se acoge tanto al autor como al lector. Es un lugar de residencia para el hombre y que tiene que ver con el concepto de verosimilitud de Aristóteles; la acción primera del hombre tiene que ver con la duplicación de la naturaleza, no la copia. Lo sublime es la duplicación, es vivir en la naturaleza y en el arte al mismo tiempo. Longino quiere hacer vivir a las personas en la naturaleza y en el

⁸⁶ Longino. Longinus on the Sublime. Ed. D.A. Russell. Oxford: Clarendon Press, 1964.

arte y por esto hay un desplazamiento óptico.

Más tarde Burke en su obra Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful⁸⁷, de 1757, dio un nuevo énfasis al terror. Para Burke todo aquello que excite las ideas de dolor, peligro y miedo son fuentes de sublimidad, vale decir puede producir las emociones más fuertes que la mente puede concebir. Burke veía en lo sublime una categoría diferente de la belleza. Asociaba lo sublime con lo oscuro, el poder, la soledad, la inmensidad, mientras que la belleza era asociada con suavidad, delicadeza y pequeñez. La teoría de Burke era muy popular y estimuló la pasión por el terror que culminó en el movimiento gótico, precursor del romanticismo.

Como conclusión puede señalarse que el romanticismo representó un profundo cambio en la sensibilidad europea entre los años 1770 y 1848. Intelectualmente marcó una violenta reacción a la ilustración y políticamente se inspiró en la independencia de Estados Unidos y la Revolución Francesa. Emocionalmente expresó una fuerte afirmación del individuo y valoración de la libertad individual junto con un sentido de lo infinito y lo trascendental. Socialmente defendió causas progresistas y su estilo fue siempre la intensidad y la imaginación. Éticamente, definió la imaginación simpatética como punto de partida para la comprensión del acto moral, proporcionando al individuo la capacidad de compartir las alegrías y los pesares de los personajes ficticios de las obras poéticas. Los románticos veían y sentían todo con una novedosa brillantez: los sueños, las ilusiones la sensibilidad romántica, el proceso creativo, los límites del clasicismo y la razón y la naturaleza dinámica de la imaginación. Sin embargo, es importante destacar que los “románticos” no formaron una escuela, sino que mantuvieron su propia individualidad y sus diferencias.

El propósito de este capítulo ha sido mostrar y discutir los aspectos más relevantes del complejo movimiento romántico inglés. Tanto Blake como Keats fueron románticos aunque enfatizaron aspectos distintos en su obra. Es importante tener presente que esta investigación examinará las relaciones interdiscursivas e interculturales entre Blake, Keats y Borges por tanto es absolutamente necesario tener en cuenta el contexto filosófico y socio cultural en el que escribieron los románticos. Es importante tener presente que la tesis que sustenta este trabajo tiene que ver precisamente con la forma en que Borges desterritorializa los significantes románticos *tyger* de Blake y *nightingale* de Keats, disociándolos de su contexto romántico. Para que el análisis sea exhaustivo no pueden obviarse los significados románticos de *tyger* y *nightingale* ya que esto constituye el punto de partida de esta investigación. En el capítulo siguiente se profundizará en la obra de William Blake así como en los significados que otorga al significante *tyger*.

Capítulo II - William Blake y la ambigüedad del tigre de fuego

⁸⁷ Edmund Burke. “On the Sublime and Beautiful.” Vol XXIV, Part 2. The Harvard Classics. New York: P.F. Collier and son, 1909-14. Bartleby. Com, 2001, 2 mayo, 2006 < <http://www.bartleby.com/24/2/107.html>>.

Armed with his two edged sword, the art of Michel Angelo and the revelations of Swedenborg, Blake killed the dragon of experience and natural wisdom, and by minimizing space and time and denying the existence of memory and senses, he tried to paint his words on the void of the divine bosom.

(James Joyce)

En el capítulo anterior se examinó el contexto socio cultural y filosófico del romanticismo inglés. Se revisaron las principales teorías estéticas de algunos de los más importantes poetas del período. En este capítulo se profundizará en los elementos “románticos” más característicos de William Blake. En primer lugar, se analizará su concepto de poesía enmarcado en una concepción mítica del “hombre universal”; y posteriormente se estudiará el libro de poemas Songs of Innocence and Experience. El simbolismo presente en esta obra resulta fundamental para el análisis de los significados que adquiere *tyger* en el contexto romántico. También hay un acápite que examina el trabajo pictórico de Blake, en especial con relación a *tyger*. Evidentemente la representación pictórica de *tyger* agrega interesantes significados a la obra literaria y es por esto que han sido incluidos.

2.1. El Mito del “hombre universal” de William Blake

Por la complejidad de su escritura, William Blake, podría considerarse uno de los más grandes poetas-genios de la literatura inglesa. La poderosa influencia que ejercieron Swedenborg⁸⁸ y Milton en su obra lo acercan a la imagen del poeta visionario, que se relaciona consigo mismo, el mundo exterior, la historia y la religión a través de su poesía, como fuente primordial de conocimiento.

Para algunos críticos como Harold Bloom⁸⁹; M. H. Abrams⁹⁰ y Jean Hagstrum⁹¹ Blake evidencia en su poesía una compleja articulación del mito de la humanidad. La premisa de Blake es que Dios es el “hombre universal” que incorpora además el resto del cosmos en sí mismo⁹². Algunas veces Blake describe a este mítico ser como *the human*

⁸⁸ Emanuel Swedenborg (1688-1772) era hijo de un profesor de teología de la Universidad de Uppsala. Al comienzo de su carrera era un científico y como tal escribió varias obras. Sin embargo, gradualmente comenzó a explorar una explicación del universo e intentó demostrar que tenía una estructura espiritual. Posteriormente comenzó a tener visiones y a conversar con espíritus y ángeles no solamente en sueños sino estando despierto. Su sistema teosófico consideraba Dios, como un hombre divino es infinito en su amor y en su sabiduría desde el cual emanan dos mundos, uno natural y espiritual, muy distintos entre sí, pero interrelacionados. La finalidad de la creación es la aproximación del hombre a Dios. Esta relación entre ambos estuvo en peligro debido al actuar de espíritus malignos que posteriormente se retiraron. Jehová, descendió a la naturaleza para restaurar la conexión entre Dios y el hombre y dejó las escrituras como testimonio de su venida.

⁸⁹ Bloom, “English Romanticism. The Spirit of the Age” op. cit., 74-101.

⁹⁰ M.H Abrams. “William Blake”, The Norton Anthology. op. cit., 1280-1284.

⁹¹ Jean Hagstrum. “The Wrath of the Lamb. A Study of William Blake’s Conversations.” From Sensibility to Romanticism. Ed. Frederick W. Hiles y Harold Bloom. New York: Oxford University Press. 1965. 56-89

*form divine*⁹³ o *Albion*. La caída de la humanidad, en el contexto mítico de Blake, no se refiere a la separación del hombre de Dios⁹⁴, sino más bien, a la separación de este “hombre universal” en distintas partes. Al ocurrir la división, se evidencia el pecado original que para Blake corresponde al individualismo o al intento de una de las partes de existir sin las demás.

El “hombre universal” se divide primero en cuatro partes: *los zoas*,⁹⁵ que a su vez se dividen en “espectros masculinos” y “emanaciones femeninas”. El mundo caído tiene a su vez tres niveles: *Beulah*, una condición pastoral de inocencia, sin lucha de contrarios; Experiencia o Procreación, y *Ulro*. En hebreo, *Beulah* significa “casado”, es uno de los nombres que se le otorga a Jerusalem cuando se le da nuevamente a Dios después del exilio. En el *Pilgrim's Progress* de Bunyan, *Beulah* es el paraíso terrenal donde los cristianos y otros peregrinos esperan antes de cruzar el río de la muerte y entrar en la ciudad de Dios. Para Blake, *Beulah* es un lugar idealizado sin conflicto, la imagen convencional del paraíso o la eternidad donde todo está en paz y todos son uno. Para Blake, la noción de eternidad está mal dirigida. *Beulah* ofrece una puerta de escape para el esfuerzo energético y creativo de la eternidad. Es un lugar para descansar, pero también es una tentación de escapar las demandas de la eternidad. Sus habitantes, las hijas de *Beulah*, recuerdan la eternidad y actúan como musas para los poetas que viven en *Ulro*. Después de *Beulah* viene Experiencia o Procreación, que corresponde al reino de la experiencia humana, el sufrimiento, y lucha de contrarios; el terreno de experiencia es presidido por *Urizen*; finalmente, está *Ulro*, el infierno, el estado más bajo, el límite de la racionalidad oscura, la tiranía, la negación y el aislamiento de sí mismo. El mundo caído se mueve en forma de ciclos, sucesivamente aproximándose y alejándose de la redención hasta que por acción del redentor, el poeta profético, concluirá en un Apocalipsis que para Blake constituye el retorno al origen, la condición de “hombre universal” sin división. El poeta adquiere una condición única en la poesía de Blake, porque tiene la capacidad de iluminar a la humanidad en su búsqueda hacia la unidad perdida.

Blake plasmó su mitología en el libro, *The Four Zoas*⁹⁶. Como se señalara anteriormente, es una reescritura de la historia de la revelación, que narra la caída y redención de la humanidad. La caída de *Albion* representa la división de sus cuatro

⁹² La similitud de la cosmología y mitología de Blake con el budismo es sorprendente, especialmente con el budismo Zen o Ch'an. Los eruditos concuerdan que Blake conoció el *Bhagavad Gita* en su traducción al inglés de Charles Wilkins (1785). Una de las similitudes más interesantes es que en el sistema budista, la razón debe debilitarse para dejar paso a otro tipo de experiencias que permiten aprehender el conocimiento. Esto no significa que el intelecto es esencialmente maligno, sino que no conoce el lugar que le corresponde y siempre quiere dominar todo. (Mark. S. Ferrada. “Ch'an Buddhism and the poems of William Blake.” *Journal of Chinese Philosophy*. Vol 24, 1997, 59-63.

⁹³ William Blake. “The Divine Image.” *The Norton Anthology*. op. cit., 1290.

⁹⁴ La caída del hombre era para Milton, su separación de Dios, al haber desobedecido sus normas.

⁹⁵ La palabra *Zoa* es griega y quiere decir “el que vive”. En el libro de Ezequiel, *zoa* es el nombre de la criatura que tira del carro del espíritu de Dios.

principios fundamentales: *Tharmas*, *Urizen*, *Luvah* y *Urthona*. *Tharmas* es el instinto y el poder de hacer cosas. (representado por las manos). *Tharmas* es los sentidos y el cuerpo. No emerge como figura en el mito de Blake sino hasta las últimas profesías: *Milton*, y *Jerusalem*. *Urizen* es el intelecto, la mente, la forma y la razón. (representado por la mente). Su nombre puede venir de *your reason* o de *horizon*, limitar, horizonte. Su función es limitar y darle una pauta a la energía creativa del individuo. Intenta detener la actividad creativa de lo eterno y fijar el mundo en un solo estado estático. Como resultado crea los estados materiales del universo caído. En los libros de *Urizen*, Blake comienza a desarrollar a esta figura central de su mitología que se asemeja a la deidad monoteísta, al que da la ley, Yahve,, el sacerdote, el rey arquetípico, el opresor político.

La complejidad de *Urizen* radica en la multidimensionalidad que Blake le otorga en su obra. Por un lado *Urizen* tiene un aspecto mítico, atemporal al haber formado parte de "The Human Form Divine." Sin embargo, también existe en *Urizen* una dimensión temporo-espacial y es que Blake le atribuía las características absolutistas de Luís XVI. El libro primero del poema "The French Revolution: A Poem in Seven Books"⁹⁷ presenta proféticamente los distintos eventos que desencadenarán la Revolución Francesa. La opresión sistemática se representa en las siete torres de la Bastilla; las leyes desiguales y la tortura. El rey que aparece en el poema tiene una dimensión histórica y mítica a la vez; es Luís XVI pero también puede ser cualquier monarca opresivo. Blake lo describe como un monarca que brilla oscuramente como un sol eclipsado. La voz del pueblo se expresa a través del Abbé de Sieyès quién es testigo de la opresión, desigualdad y absolutismo y en su discurso visualiza una era de término de la opresión y el dolor:

***When the heavens were seal'd with a stone, and the terrible sun clos'd in an orb,
and the moon Rent from the nations, and each star appointed for watchers of
night, The millions of spirits immortal were bound in the ruins of sulphur heaven
To wander inslav'd; black, deprest in dark ignorance, kept in awe with the whip,***

La retórica del poema es apocalíptica, cósmica y une los eventos de la Revolución Francesa a las imágenes milenarias de paz y a las abstracciones de libertad. El Abbé de Sieyès al igual que Blake urge transformaciones radicales no sólo en Francia sino también en Inglaterra.

Urizen vuelve a aparecer como el opresor político en "América: A Prophecy" donde Blake exalta la oposición política a tiranía. El hablante de las láminas seis y siete representan al ángel de Albión, una expresión mítica del histórico rey Jorge III, proclive a la tiranía y opresión de las colonias. Míticamente, el oponente a *Urizen* es Orc, quién lucha en contra de la represión política y sexual. Los disidentes del poema siguen a Orc y buscan la liberación de *Urizen*. Lucharán en contra de las leyes impuestas por los líderes que mantiene el control a toda costa. Los colonos americanos son para Blake los disidentes del poema, representantes de Orc y la libertad mientras que *Urizen* es el ángel

⁹⁶ William Blake. "Selections from the Four Zoas." Bootlebooks.com. 05 mayo, 2006 <http://www.bootlegbooks.com/Poetry/Blake/Collected/chap-27.html#night>.

⁹⁷ Blake había ideado la composición de este poema en siete libros. Sin embargo, finalmente sólo compuso el primero, el que fue publicado en 1791 y es considerado por lo críticos uno de los poemas más abiertamente históricos de Blake dentro del conjunto de poemas míticos. http://www.wwnorton.com/college/english/nael/romantic/topic_3/blpoem.htm.

de Albión y representante de la tiranía.

Hagstrum⁹⁸ señala que Urizen es el dios de lo establecido, el Dios hebreo de la ley represiva del Sinaí. Un intelectual tirano, un dictador político y social, un guerrero conservador, que a pesar de todo expresa también piedad. Sin embargo, no es la piedad natural que surge de la inocencia sino su forma pervertida: una piedad convencional, que no tiene espacio para los sentimientos verdaderos. Urizen preside los Cantos de Experiencia⁹⁹ en los que la sociedad ha contaminado el agua prístina de la piedad divina para producir una piedad sucia y convencional. La sociedad ha transformado el amor natural y honesto en una parodia deformada de esa virtud natural e instintiva. El amor, bajo el yugo de Urizen y la experiencia se ha transformado en algo tímido, vergonzoso, sacrificial y celoso.

Luvah es la emoción, la pasión, el Dios del amor (el corazón). En la tierra adquiere la forma del demonio *Orc*, la represión y la revolución. Trae la guerra para derrocar el régimen represivo de *Urizen*, porque el amor reprimido se transforma en guerra. Su nombre es un anagrama de *cor* o *heart*. Algunas veces aparece representado de tal forma que sugiere la serpiente que tienta a Eva a romper las leyes de Jehová/Urizen. También se le representa con fuego, rodeado por llamas. Es el hijo de *Los* y *Enitharmon* engendrado en la separación. *Los*, envidioso lleva a *Orc* a una montaña y lo ata como sacrificio a Urizen. Esto sugiere el sacrificio que hace Abraham de Isaac en el Génesis y el castigo de Prometeo por Zeus que es atado al monte Caucaso.

Para Frye¹⁰⁰, el mundo de la ley que viene desde los cielos estrellados hacia la conciencia moral, es el dominio de Urizen en el simbolismo de Blake. Se sienta sobre el volcán en el que el Titán rebelde de *Orc*, se encuentra amarrado, luchando para liberarse. En los sueños, Urizen es el principio de realidad, es el censor como lo menciona Blake, el acusador, un hipócrita, un hombre viejo impotente. Pero mientras estamos despiertos, *Orc*, el principio sin ley del placer, es un dragón malvado escondido bajo el mundo conciente en cadenas.

Para Frye el mundo de los sueños no está resguardado de la forma tan segura como se cree; a menudo se libera y se proyecta en la sociedad en forma de guerra. Para *Orc*, mantener los deseos encadenados es una carga pesada que a menudo se hace intolerable. “Los” puede ser provisionalmente llamado trabajo o actividad constructiva y este trabajo opera en el mundo de la experiencia. Toma en cuenta la ley y las ideas del despertar de la realidad. El trabajo toma y usa la energía que se malgasta en la guerra y construye, concreta los mundos soñados, el trabajo cultiva la tierra y transforma en granjas y jardines la jungla, la naturaleza libre.

Urthona es la imaginación, la inspiración y la sabiduría. “el profeta eterno”. Su

⁹⁸ Hagstrum, op.cit., 94.

⁹⁹ William Blake. “Songs of Innocence and of Experience.” The William Blake Archive. Ed. Morris Eaves et al . 1997. University of Rochester. 25 Abril, 2006 <http://www.blakearchive.org/exist/blake/archive/work.xq?workid=songsie&java=yesArchive..>

¹⁰⁰ Northrop Frye. “Blake’s Treatment of the Archetype.” Northrop Frye on Milton and Blake. Ed. Angela Esterhammer Toronto: University of Toronto Press, 2005, 190-205.

nombre viene de *Earth Owner*. Aparece representado como un herrero que crea formas diversas, para concebir el mundo. *Urthona* recibe en la tierra el nombre de *Los* que aparece en la música, la pintura, el arte y la poesía. *Los* tiene la llave para recuperar a Albion y restaurarlo a su forma universal. (el espíritu). El nombre de *Los* se relaciona con *sol*, un homónimo de *soul* escrito al revés. La escritura al revés juega un importante rol en la poesía de Blake. Blake grababa sus placas de metal con la escritura al revés para que la imagen que se imprimía quedara con la escritura normal. La escritura al revés es a menudo un mensaje de lo eterno, como poeta-profeta en el mundo, *Los* queda fuera de la eternidad, pero aún contiene en sí el fuego creativo que es la base de la eternidad. El preserva la visión de la eternidad en tiempos de dificultad. A través de su acción, el individuo puede lograr una vez más la eternidad.

En la caída de Albion, se rompió la integración armoniosa de los Zoas porque Urizen intentó y consiguió usurpar su lugar a *Urthona* (el principio de la sabiduría). Dice Urizen:

We fell. I seiz'd thee, dark Urthona. In my left hand falling. I seiz'd thee, beauteous Luvah, thou are faded like a flower.... Then thou didst keep with Strong Urthona the living gates of heaven but now thou art bow'd down with him, even to the gates of hell¹⁰¹.

Urizen, cuya posición original estaba en el Sur desplazó a Luvah que estaba en el Este. Como consecuencia de esto, Luvah asume la posición del sur, fragmentando la armonía de los cuatro zoas. Urizen se transforma en el dominador del terreno psíquico, dividiendo la realidad en cualidades dualísticas. La percepción de los sentidos se oscurece, ya que no son capaces de captar la realidad como un complejo de propiedades psíquicas. Blake interpreta el alzamiento de Urizen como la principal causa de la caída de la visión divina o la visión del infinito en todas las cosas. Esta visión es la habilidad de percibir a Dios, o el principio de la existencia en todo. Como resultado de la pérdida de esta visión, el intelecto que ahora domina, percibe solamente una parte de las cosas. De todos los Zoas, es *Los* quien mantiene la visión de la divinidad de Albion y quien puede reestablecerla.

2.2. Songs of Innocence

De acuerdo a lo señalado por Graham Handley,¹⁰² las primeras ediciones de Songs of Innocence contenían impresiones hechas a mano con acuarelas que acompañaban los poemas. Una mirada cuidadosa de estos dibujos es valiosa a la hora de estudiar los poemas y las interpretaciones que Blake buscaba para ellos. También demuestran la doble habilidad de Blake en la utilización tanto de la técnica visual en armonía con la verbal. La fecha en la página del título es de 1789; sin embargo, Blake ajustó y adaptó las fechas mientras hacía nuevas impresiones, por lo que 1789 es solo un punto de partida. Según Handley hay varios críticos que insisten en que Songs of Innocence and Experience fue concebida como un todo artístico. Algunos dividen convenientemente Songs of Innocence en tres categorías. En primer lugar estarían aquellas escritas cerca

¹⁰¹ William Blake. "The Woes of Urizen in the dens of Urthona." *Selections from the four Zoas. op. cit.*

¹⁰² Graham Handley. Songs of Innocence and Experience. London: Pan Books, 1979, 11-16.

de 1784, que se dirigen a los adultos que representan la inocencia pastoral; el otro grupo se dirige a los niños y el tercer grupo de poemas serían aquellos que más tarde serían transformados en Songs of Experience. Este punto es interesante ya que podría ser la razón de porque hay poemas en Songs of Innocence que parecen estar mas cerca de la experiencia que de la inocencia; aunque el desenlace de estos poemas es feliz, a diferencia de las Songs of Experience, que tienen finales tristes y desalentadores. La fecha de creación de las canciones data de 1784 – 1787 y la idea de ilustrarlas tiene un origen casi legendario. Se cuenta que después de la muerte de su hermano Robert, Blake recibió una “revelación” que habría tenido como resultado la “iluminación” de estas obras. Songs of Experience parece haber sido grabada cerca de 1793, aunque las copias que todavía existen dice por fecha 1794, fue seguramente en 1793 que Blake agregó la página en la cual se establece la relación entre cada una de las series. “Songs of Innocence and Experience showing the two contrary status of the Human Soul.” Existe una diferencia de cinco años entre los dos sets de grabados, pero hay coincidencias en términos de la composición del primero y último verso en cada sección¹⁰³.

El lector de Songs of Innocence and Experience verá que muchos de los poemas se transforman naturalmente en parejas, con contrarios o antítesis; siendo el ejemplo mas obvio aquel de “The Lamb” y “The Tyger”; aunque es posible que cada serie de parejas opuestas puede verse como las dos facetas de un concepto, cada poema debe examinarse por separado sin importar su impacto en el grupo. T.S. Eliot¹⁰⁴ señala que los comienzos de Blake como poeta son tan normales como los de Shakespeare. Sus métodos de composición se parece al de la mayoría de los poetas románticos. Hay una idea, por supuesto que viene por sí misma con simpleza, pero a su llegada es sujeto de manipulación prolongada.

Songs of Innocence and Experience son los poemas de un hombre con profundo interés en las emociones humanas y con un amplio conocimiento de ellas. Las emociones se presentan en una forma extremadamente simplificada, de forma abstracta. En la Introducción de sus Songs of Innocence¹⁰⁵, Blake asume que el narratario al que se dirige es un niño sonriente, que le gusta el sonido de las flautas y que tiene la capacidad mágica de aparecer sobre una nube y posteriormente desaparecer. En efecto, este niño-narratario le dice a Blake: “Pipe a song about a Lamb”¹⁰⁶, “Drop thy pipe, thy happy pipe; / sing thy song of happy cheer”¹⁰⁷. El diálogo explícito con el narratario evidencia la atmósfera de los poemas que se encontrarán a continuación. De hecho, Blake señala en

¹⁰³ El cuaderno donde Blake hacia bocetos y escribía poesía había pertenecido primeramente al hermano de Blake. Robert lo usaba como diario y al morir a sus 19 años pasó a ser de Blake. Posteriormente, el poeta Dante Gabriel Rossetti adquirió el cuaderno que contenía los Cantos de Inocencia y Experiencia, por lo que se le llamo el manuscrito Rossetti.

¹⁰⁴ T.S. Eliot. “William Blake.” Blake’s Poetry and Designs. Ed.: Mary Lynn Johnson y John Grant. London: W.W. Norton & Company, 1979, 506-10.

¹⁰⁵ Blake, William. “Songs of Innocence.” Blake. Complete Writings. With Variant Readings. Ed. Geoffrey Keynes. London: Oxford University Press, 1969, 111.

¹⁰⁶ Ibidem.

la última estrofa de la introducción que está escribiendo “happy songs / Every child may joy to hear”¹⁰⁸. De todas formas, como veremos no todas las canciones presentan un mundo feliz e inocente; algunas de ellas incorporan injusticia, maldad, sufrimiento, extravío. Algunas de esas canciones parecen estar en el límite entre la inocencia y la experiencia que luego presentará la fealdad, la pobreza, y la represión sexual. En este sentido, el lector ideal de los poemas de Songs of Innocence and Experience será aquel que pueda observar el juego de los opuestos, las connotaciones, el simbolismo; así como también comprender las perversidades de la sociedad represiva en la que vivió Blake.

En Las canciones de inocencia la mayoría de los hablantes son niños, y los poemas se entrelazan unos a otros compartiendo símbolos comunes, y códigos similares. Es así, por ejemplo, que en varios de los poemas aparece el cordero de piel suave y blanca; las aves acercan este mundo de niños a lo etéreo. Sin embargo, también hay extravío y una necesidad de romper con el mundo conciente tal como se conoce. El análisis que se propone de este libro de 22 poemas es a través de tres matrices de sentido concatenadas entre sí. En primer lugar, una matriz de sentido simbólica, en segundo lugar el motivo del extravío, y en tercer lugar el tópico del juego unido a la libertad.

2.2.1. Simbolismo

De acuerdo con Cirlot¹⁰⁹ el símbolo es un vehiculo al mismo tiempo universal y particular. Universal por el hecho de que trasciende la historia y particular porque hace referencias a un período particular de la historia. El símbolo en su forma mas basta y creativa es como un sistema de relaciones complejo, uno en el cual, el factor dominante es siempre la polaridad que une los mundos metafísicos y físicos. Son muchas las definiciones que se han dado de símbolo. Cirlot resume algunas de las más interesantes. Entre ellas está la otorgada por Goethe¹¹⁰ que señala que en el símbolo, lo particular representa lo general, no como en un sueño, no como en la sombra, sino como en una revelación momentánea de lo inescrutable. A través del símbolo el mundo divino y secreto de los dioses se comunica con el mundo terrenal y finito de los hombres.

Las ideas básicas, según Cirlot, sobre las que descansan la teoría de los símbolos es la siguiente: a) nada carece de significado o es neutral; b) nada es independiente, todo de alguna forma esta relacionado con el resto; c) todo es parte de una serie; d) las series se relacionan unas con otras en cuanto a posición y los componentes de cada serie están relacionados con el significado¹¹¹. Un aspecto muy interesante del simbolismo, es que no cierra la relación de significante-significados; por el contrario, parece muy posible que

¹⁰⁷ Ibidem.

¹⁰⁸ ibidem.

¹⁰⁹ J.E. Cirlot. A Dictionary of Symbols. London: Routledge and Keagan Paul, 1983.

¹¹⁰ Citado por Cirlot, *ibid.*,xiii.

¹¹¹ Ibidem.

existan distintas capas de significado que se adhieren a los significantes cada uno evocando una distinta realidad; en este sentido habría simultaneidad y vigor en el símbolo; habría diferentes valores y aspectos particulares que enriquecen el símbolo.

El cordero: Según Cirlot¹¹² los orígenes del simbolismo del cordero se encuentran en el libro de Enoch y significan pureza, inocencia, mansedumbre y sacrificio. En distintas alegorías, el cordero aparece asociado al pensamiento puro y a los hombres justos. Sin embargo según Cirlot también existiría una relación entre cordero y león, dada por la inversión de sus respectivos significados. Ejemplos de esto se encontrarían en algunas iglesias cristianas, donde se han hallado inscripciones como la siguiente, “Yo soy la muerte de la muerte. A mi me llaman cordero, y soy el poderoso león”¹¹³ La etimología de la palabra cordero sugiere además el simbolismo de lo desconocido, además de la periódica renovación del mundo. También se habla del cordero de Dios. Samuel Foster¹¹⁴ señala que este fue un epíteto que utilizó Juan el bautista para referirse a Cristo. Según Foster, Blake utiliza el cordero como símbolo de inocencia y amor divino en contraste con la ira representada por el tigre. Northrop Frye¹¹⁵ concuerda con la opinión de Foster ya que el cordero en el contexto cristiano está asociado a Cristo, como el inocente y gentil hijo de Dios. Emily Hamblen¹¹⁶, ve en el cordero de Blake al niño de la naturaleza, en el cual el mal no tiene cabida y en el que la intuición es la forma de conocimiento.

En todos los casos anteriores el cordero simboliza la inocencia y la bondad. En varias de las Canciones de inocencia aparece con su pelo suave y brillante, su voz también suave y tierna con la que regocija a todo el valle.

Softest clothing, wooly, bright; Gave thee such a tender voice, Making all the vales rejoice?¹¹⁷ ***O bien: Little Lamb Here I am; Come and lick My white neck; Let me pull Your soft Wool Let me kiss Your soft face***¹¹⁸

El cordero aparece siempre junto a los niños. En el poema “The Lamb”¹¹⁹, el hablante es un niño cuyo interlocutor es el cordero a quién le pregunta sobre el creador. El lenguaje

¹¹² Ibid., 176-177.

¹¹³ Ibidem.

¹¹⁴ Samuel Foster. A Blake Dictionary. The Ideas and Symbols of William Blake. Hanover: University Press of North England, 1988, 46.

¹¹⁵ Northrop Frye. Fearful Symmetry. A Study of William Blake. Princeton University Press, 1969, 235.

¹¹⁶ Emily Hamblen. On the Minor Prophecies of William Blake. Kessinger Publishing, 1995, 152.

¹¹⁷ **William Blake. Complete Writings (of) William Blake with variant readings. Ed. Geoffrey Keynes. London: Oxford University Press, 1969, 115.**

¹¹⁸ ***Ibid., 123.***

¹¹⁹ *Ibid., 115.*

de canción infantil queda claramente de manifiesto con la rima que utiliza Blake. Lo mismo ocurre en el poema "Spring"¹²⁰, donde un niño llama al cordero, como en un juego, y lo acaricia por su suavidad y su ternura. En el poema "The Chimney Sweeper"¹²¹, un niño huérfano que trabaja como deshollinador, tiene el pelo suave y rizado como la piel de un cordero y en la introducción a los Cantos de Inocencia, el hablante que es un niño en una nube, le pide al poeta que toque una canción sobre un cordero, una canción alegre. Duncan Wu¹²² señala que en los Cantos de Inocencia hay una serie de referencias pastorales, que indicarían imágenes cristianas. Sin embargo, estas imágenes serían parte del complejo mundo religioso de Blake, que tiene sus raíces en la "nueva iglesia" de Swedenborg y que daría a la imaginación y al trabajo del poeta un sentido casi religioso.

Aves. De acuerdo con los planteamientos de Cirlot, simbólicamente las aves a menudo se asocian con el aire. Sin embargo, es también bastante recurrente ver en los seres alados un símbolo de espiritualidad. Cirlot, compartiendo algunas ideas con Jung considera que las aves son seres benéficos que representan a los espíritus y los ángeles¹²³. La tradición hindú veía en las aves, los estados más elevados del ser. En algunos cuentos de hadas, las aves simbolizan el anhelo del ser amado. También las aves son reconocidas universalmente como las inteligentes colaboradoras del hombre. Generalmente, tanto las aves como los ángeles son símbolos del pensamiento, de la imaginación, y de los procesos espirituales. Algunas aves como las águilas simbolizan altura y riqueza espiritual, mientras que otras son sencillas como la paloma. Las aves que vuelan alto simbolizan un anhelo de mayor espiritualidad; mientras que las aves que vuelan bajo asemejan una actitud más terrenal.

En la obra de Blake, las aves son anunciadoras de la mañana. Las aves devuelven a los niños a la vida, al juego, a la naturaleza que había ocultado la noche. El juego de los niños siempre se desarrolla en medio del canto de las aves:

The Sun does arise, And make happy the skies; The merry bells ring To welcome the spring; The skylark and thrush, The birds of the hush Sing louder around¹²⁴

Cuando llega la noche y el sol desciende los pájaros se acunan en sus nidos y los niños metafóricamente se acunan en los brazos de sus madres. La llegada de la noche es la despedida del juego y la llegada de la oscuridad.

The sun descending in the west, The evening star does shine; The birds are silent in their nests¹²⁵

El gallo: En la antigua China, se creía que la presencia del gallo podía expulsar los

¹²⁰ Ibid., 123.

¹²¹ Ibidem.

¹²² Duncan Wu. Ed. Companion to Romanticism. Oxford: Blackwell Publishing, 1999, 105.

¹²³ Cirlot, op.cit., 26.

¹²⁴ Blake, "The Echoing Green." op. cit., 116.

espíritus malignos y como tal los gallos eran objeto de culto. Northrop Frye comparte esta idea señalando que con el canto del gallo, los espíritus malignos se desvanecen¹²⁶. Con respecto a este punto, un interesante referente en la literatura inglesa es Hamlet. El fantasma del padre de Hamlet aparece en una noche fría mientras los centinelas y Horacio nerviosos lo aguardan. Horacio lo cuestiona y el fantasma está a punto de hablar cuando canta el gallo y desaparece. Shakespeare utiliza una serie de metáforas para referirse al gallo:

I have heard, The cock, that is the trumpet to the morn, Doth with his lofty and shrill-sounding throat Awake the God of Day, and at his warning, Whether in sea or fire, in earth or air Th' extravagant and erring spirit hies¹²⁷

Horacio mantiene la creencia ancestral de que el gallo rompe el hechizo de los espíritus de la oscuridad. Las almas errantes que buscan respuestas tiemblan con el cacareo del gallo y huyen.

Para Blake, el gallo mantiene su simbología, al despertar a los niños de sus sueños el gallo les devuelve la mañana y la luz para que continúen su juego.

Little Boy, Full of Joy; Little Girl, Sweet and small; Cock does crow, So do you Merry voice, Infants noise.¹²⁸

Los niños son fruto del día y la mañana, sus risas y juegos se desarrollan en el Beulah de Blake, un espacio parecido al paraíso terrenal próximo al cielo.

d) **El número siete:** Para Cirlot, el número siete es el símbolo del orden perfecto, de un período completitud o de un ciclo. Implica la unión del ternario y el cuaternario, y por eso se le otorga un valor excepcional. Corresponde a las siete direcciones del espacio, (las seis dimensiones existenciales y el cielo); a la estrella de siete puntas; a la reconciliación del triángulo y el cuadrado, por superposición del primero sobre el segundo (como el cielo sobre la tierra). Es el número que forma la serie básica de las notas musicales; de los colores y las esferas planetarias. También es el número de los pecados capitales y sus virtudes opuestas y también es el símbolo del dolor. Con relación a la cruz, se relaciona con el signo zodiacal de libra que es sinónimo de equilibrio, tanto en el plano cósmico como físico¹²⁹. El siete es además el número de los sacramentos; de los regalos del Espíritu Santo, de los vicios y las virtudes. Es curioso que Blake utilice con cierta recurrencia este símbolo. Según Samuel Foster¹³⁰, Blake habló por primera vez del número siete en "The French Revolution" donde habla de las siete enfermedades que atacan a una mujer, y la aguardan como aves de presa. Dice Blake:

¹²⁵ Blake, "Night." op. cit., 118.

¹²⁶ Frye, op. cit., 403.

¹²⁷ William Shakespeare. Hamlet. Oxford: Oxford University Press, 1998, 152,153.

¹²⁸ Blake, "Spring." op. cit., 123.

¹²⁹ Cirlot, op.cit., 232.

¹³⁰ Foster, op. cit., 48

a loathsome sick woman bound down To a bed of straw; the seven diseases of earth, like birds of prey, stood on the couch And fed on the body: she refus'd to be whore to the Minister, and with a knife smote him. In the tower nam'd Order, an old man, whose white beard cover'd the stone floor like weeds On margin of the sea, shrivell'd up by heat of day and cold of night; his den. ¹³¹

De acuerdo al estudio de Foster, Cristo es el único que puede salvar a la humanidad de las siete enfermedades, y de los siete pecados. El número siete también aparece en los cantos de inocencia, en "The Little Girl Lost" ¹³², una niña, Lyca, se ha perdido. Ella tiene siete años (Seven summers old). Sus padres la buscan, están cansados y desesperados, caminan siete días (arm in arm seven days), duermen siete noches (seven nights they sleep). Finalmente la encuentran durmiendo con los animales salvajes, y permanecen en una especie de cueva a salvo de otros animales salvajes. Todo el trayecto de los padres y su sufrimiento está marcado por el número siete. Una vez concluido el tránsito llegan hasta Lyca.

2.2.2. El extravío

El tema del extravío existe en literatura desde tiempos inmemoriales. Uno de los referentes obligados al respecto es La Odisea. Como se sabe Odiseo desea fervientemente regresar a su hogar; la soledad que acompaña sus viajes lo hace añorar su hogar con mayor fuerza. Sin embargo, su necesidad de regresar a casa se ve demorada por el deseo de conocer y explorar el mundo y desentrañar sus misterios. Odiseo extravía su ruta a casa cuando permanece un año con Circe en su isla y ocho con Calipso, cada retroceso es un desvío, una vuelta atrás que le hace olvidar momentáneamente su hogar. Algo similar le ocurre a Sinbad en las Mil y Una Noches aunque E. Mathews ¹³³ hace una importante diferencia con el extravío de Odiseo. Los viajes de Simbad son propios de una introspección hacia su propia interioridad, y esto es característico de los pueblos del medio oriente. Sin embargo, existiría en Sinbad también una necesidad de extraviarse antes de encontrar la ruta correcta. En una forma muy diferente, los caballeros andantes también estarían en la búsqueda de la senda correcta. En las historias medievales, aparecen estos caballeros "errantes" que viajan en búsqueda de aventuras; sin embargo, en un nivel de lectura más simbólico, el viaje es también su extravío, ya que se encuentran entre la salvación y la condena. Su salvación consiste en el dominio de sus propios deseos, en hacerse dueños de sí mismo. Según Cirlot, el extravío está directamente relacionado con la "tierra prometida" o este espacio o estadio final que se busca y al que sólo se llega después de muchos viajes. La tierra prometida es el espacio donde se reúne la perfección desde todo punto de vista, ya sea Canaan para los judíos errantes en el desierto, Itaca para Odiseo, o el logro del verdadero dominio personal para los caballeros errantes.

En Songs of Innocence también existe una constante búsqueda, un desvío, un

¹³¹ Blake, *op.cit.*, 135.

¹³² Blake, *op.cit.*, 122.

¹³³ E. Mathews Dawson. Hidden Meanings of the world's Greatest Stories. Kessinger Publishing, 1997, 98.

desplazamiento de significados a nivel textual y simbólico. El extravío es recurrente en varios poemas, donde son especialmente los niños quienes se pierden. En el poema *A Dream*, una madre busca a sus hijos. Lo mismo ocurre en *The Little Girl Lost*, donde Lyca, una niña, se pierde en el bosque por escuchar el canto de los pájaros. Lyca extravía la ruta, no encuentra a sus padres y se refugia en la naturaleza, pero no puede dormir porque sus padres lloran:

“Sweet Sleep, come to me “Underneath this tree. “Do father, mother weep, “Where can Lyca Sleep?”¹³⁴

En *The Little Boy Lost*, el dramatismo es mucho mayor que en el poema anterior, porque el niño llama a su padre que parece haberlo abandonado a propósito.

“Father! Father! Where are you going? “O do not walk so fast. “Speak, father, speak to your little boy, “Or else I shall be lost.”¹³⁵

El extravío, el estar perdido atemoriza a los niños. El abandono, si ha sido a propósito, es dramático. Esto también se aprecia en “The Chimney Sweeper”, el pequeño deshollinador que fue vendido por su padre, y que ha extraviado su niñez. Este niño ya no juega como los demás niños, sino que trabaja:

When my mother died I was very young, And my father sold me while yet my tongue Could scarcely cry “weep! “weep! “Weep!, “Weep! So your chimneys I sweep, & in soot I sleep”.¹³⁶

Existen momentos en este Beulah desde donde se avistan los planos de generación y experiencia. Los niños perdidos tanto físicamente, como emocionalmente están en el límite del paraíso terrenal de Beulah. Sus extravíos, ocurren curiosamente en la noche, en ausencia de la claridad del día. El niño que limpia chimeneas duerme en el hollín, que simboliza la oscuridad de la noche.

Podría preguntarse porqué estos poemas pertenecen a los Cantos de Inocencia y no a los Cantos de experiencia. Probablemente la respuesta esté en la salida que Blake halló para estos niños. Todos fueron finalmente encontrados. Aquellos que habían perdido su camino volvieron a sus padres y aquellos extraviados emocionalmente encontraron la respuesta en Cristo, por lo que a pesar del desencuentro que puede provocar el extravío, la alegría retorna.

Otra forma de extravío, que hace el mundo poético de las Songs of Innocence aún más complejo, es una especie de desencuentro ontológico. Algunos de sus personajes parecen haberse desnaturalizado. Los animales salvajes, por ejemplo, han abandonado toda ferocidad, lloran y sienten piedad especialmente por los niños perdidos. Lyca, la niña del poema *The Little Girl Lost*, es protegida y acunada por leopardos, tigres, leones que lloran al verla sola y perdida:

Leopards, tygers, play Round her as she lay, While the lion old Bow’d his mane of gold And her bosom lick, And Upon her neck From his eyes of flame Ruby

¹³⁴ Blake, op. cit., 112.

¹³⁵ Ibid., 120.

¹³⁶ Ibid., 117.

tears there came ¹³⁷ .

Los padres de Lyca, la encuentran dormida entre los tigres:

Then they followed Where the vision led, And saw their sleeping child Among tygers wild. ¹³⁸

Los leones, los lobos y los tigres sienten piedad por el cordero que llora en *Night*
And there the lion's ruddy eyes Shall flow with tears of gold, And pitying the tender cries, (...) **"And now beside thee, bleating lamb, "I can lie down and sleep; "Or think on him who bore thy name, "Graze after thee and weep.** ¹³⁹

Las bestias feroces se han "extraviado", se han desnaturalizado, lloran y sienten piedad por los niños y el cordero. Es interesante la forma en que Blake, desterritorializa al tigre, al león y al lobo, rompiendo la cadena semántica que lo acercaba a la ferocidad e indiferencia. El mundo poético de las Songs of Innocence reterritorializa y resignifica a las bestias salvajes, y las deja en condiciones similares a las del cordero. De algún modo, Blake las hace asemejarse a su opuesto. En el mundo de Beulah de Blake, *tyger* transita desde el salvajismo hacia la piedad cristiana. Harold Bloom ¹⁴⁰ señala que Songs of Innocence, aparece éticamente marcada por la condición de piedad y lo que hace posible esta virtud es la paz. Los contrarios aparecen separados pero no combaten. "las imágenes claves de Beulah son luna, amor, plata, agua, sueño, noche rocío, eterna primavera y somnolencia relajada." ¹⁴¹ De alguna forma existiría en Beulah una mezcla de ironía y piedad que lo transforma todo en objeto amado. Northrop Frye ¹⁴², agrega que en Beulah, la vida fuerza la naturaleza para que se rejuvenezca, y todo en su atmósfera recuerda a la maternidad. Dios, desde esta perspectiva es un padre amoroso, y la naturaleza una madre nutricia y la providencia se encarga de que los ángeles guardianes cuiden a los niños. En el estado de Beulah es durante el sueño que se invocan estas fuerzas que ayudan por ejemplo a encontrar a los niños extraviados. En Beulah, el tigre y el cordero se duermen uno junto al otro, y se transforman en mascotas de los niños. El tigre de Songs of Innocence ha perdido toda su ferocidad y ha pasado a formar parte del paisaje de maternidad y amor que predomina en los poemas. Sin embargo, la existencia de Beulah sólo es posible mediante el autosacrificio de la voluntad. El tigre somete su voluntad por la piedad. Sin embargo, tarde o temprano deberá salir del estado de Beulah y abrirse a la experiencia procreadora. Allí el tigre dejará de ser el inocente cordero y se transformará en el tigre de Songs of Experience, cuya voluntad lo hace transformarse casi en un dios.

¹³⁷ *Ibid.*, 113.

¹³⁸ *Ibid.*, 115.

¹³⁹ *Ibid.*, 119.

¹⁴⁰ Bloom, op., cit, 384-387

¹⁴¹ Blake, op. cit., 78.

¹⁴² Frye, op. cit., 235.

2.2.3. El Juego

Todo lo anterior puede explicarse desde la matriz de sentido del juego que permuta y adscribe nuevas características a las cosas. El juego, por lo general, descentra, extravía, rompe las barreras lógicas, metaforiza la realidad. La mayoría de los hablantes de los poemas de *Songs of Innocence* son niños que construyen una realidad opuesta a la que se evidencia en la vida "real". La lógica del niño está en el juego, en los sueños, en la metaforización, entendida ésta como el traspaso de cualidades de una cosa a otra. Por ejemplo, leones que lloran como corderos.

Desde el juego, el niño se rebela a lo establecido, y es el romántico más convencido. El juego permite trastocar la realidad, permite reconstruirla y transformarla en su opuesto. El juego está muy ligado al concepto de libertad. El niño de "School boy", le encanta levantarse en las mañanas de verano, cuando los pájaros cantan en cada árbol. Sin embargo, él tiene que ir al colegio:

But to go to school in the summer morn, O it drives all joy away; Under a cruel eye outworn, The little ones spend the day In sighing and dismay¹⁴³

El colegio, la educación vista desde el punto de vista de la inocencia, uniforma la percepción de la realidad. El juego y la metaforización se reemplaza por la seriedad, la polifonía de una palabra por la monofonía.

2.3. Songs of Experience

A diferencia de *Songs of Innocence* donde los hablantes-niños se extravían pero finalmente logran encontrar el camino; los hablantes de *Songs of Experience* se pierden en un mundo de desesperanza, desilusión, crueldad y represión. Como se señalara anteriormente, *Songs of Innocence*, está presidido por Urizen, que en la cosmogonía de Blake representa al Dios de la razón, donde la sociedad ha contaminado la piedad divina natural comprendida por la inocencia de los niños. La sociedad ha transformado el amor natural y honesto en una parodia deformada de esa virtud natural e instintiva. El amor, bajo el yugo de Urizen y la experiencia se ha transformado en algo tímido, vergonzoso, sacrificial y celoso.

Así, por ejemplo, en el poema "The Clod and the Pebble", triunfa una versión egoísta del amor, que señala que el amor sólo busca darse gusto así mismo, y encadena al otro para su propio deleite, regocijándose en el desconsuelo de los demás. El amor es también caprichoso y celoso como en "My Pretty Rose Tree", donde el hablante se mantiene fiel al amor que siente, pero este sólo le devuelve espinas.

Quizás uno de los poemas donde mejor queda de manifiesto la represión que ejerce la iglesia sobre el amor físico entre hombre y mujer, sea "The Garden of Love". En este poema el hablante se dirige hacia el jardín del amor y encuentra que en el centro de este se ha construido una capilla que ha ocultado el verde en el que jugaba el hablante de niño. La capilla es símbolo de represión ya que sobre sus puertas se haya la inscripción

¹⁴³ Blake, *op. cit.*, 124.

thou shalt not que prohíbe y obliga al hablante a actuar de acuerdo a los parámetros eclesiales y sociales. La construcción de la capilla sobre los jardines del amor metafóricamente ha cubierto todo el campo de tumbas en vez de flores, y sacerdotes de sotanas negras frenan el gozo del hablante. En el poema “The Little Girl Lost”, una pareja de jóvenes se ama entre los rayos del sol, la joven va después hasta su anciano padre que la mira con horror, al descubrir el afecto funesto que existe entre ella y el joven.

En Songs of Experience, el corazón humano revela todo su egoísmo y crueldad y así lo dice “A Divine Image” donde el hablante señala que la crueldad posee un corazón humano. La envidia tiene un rostro humano, el terror también es humano; los bebés son condenados a la miseria en medio de campos de riqueza. Se aplasta la felicidad natural de los niños y jóvenes. Una experiencia personal en la que Blake pudo comprender la malignidad del corazón humano fue su juicio por traición, como resultado de su altercado con el soldado Schofield. Blake encontró a Schofield pasando por encima de su jardín y lo forzó a salir. Schofield fue al magistrado y juro que Blake había maldecido al rey y que había dicho que esperaba que Napoleón ganara la guerra. Schofield había sobreestimado el grado de histeria judicial durante el período de guerra. Sin embargo, le sirvió a Blake para ver por un momento la malignidad letal de la naturaleza humana; lo que hace la crucifixión el evento central en la historia.

La matriz de sentido utilizada en Songs of Innocence no puede aplicarse en su totalidad en Songs of Experience. La matriz de sentido basada en el extravío, no tiene la significación que adquiriría en Songs of Innocence, ya que no se produce un extravío propiamente tal. Lo mismo ocurre con la matriz de sentido referente a juego, no se da en absoluto en Cantos de Experiencia. En este contexto, la riqueza interpretativa es mucho mayor en Songs of Innocence. Sin embargo, en Songs of Experience sí puede utilizarse la matriz de simbólica primordialmente de la oscuridad y la noche y el tigre que representa el mayor interés para los propósitos de esta investigación.

2.3.1. La oscuridad y la noche

A diferencia de Songs of innocence donde la simbología surge primordialmente a través de la piedad del cordero y la bondad de la madre naturaleza que cuida niños perdidos, en Songs of Experience la simbología está dada por escenas de oscuridad y noche. Según Cirlot¹⁴⁴, la oscuridad semeja la materia por cuanto se asocia con lo germinal y maternal, es el caos previo a toda existencia. El dualismo de luz / oscuridad como fórmula moral no apareció sino cuando la oscuridad dio paso a la luz. Del mismo modo, la noche se relacionaba al principio con el principio pasivo, femenino, y el inconsciente. Hesiodo le dio por nombre “madre de los dioses” ya que los griegos pensaban que la oscuridad y la noche precedía la creación de las cosas. Por esta razón, la noche así como el agua es expresión de fertilidad, potencialidad y germinación. Es un estado anticipatorio, que no es día aún, pero tiene en sí la promesa del día. Posteriormente, la oscuridad y la noche se han asociado al color negro y este se asocia con muerte y dolor. En general, la predilección por paisajes nocturnos y oscuros era una característica típica de los poetas románticos, que en su mayoría buscaban la soledad de la noche.¹⁴⁵

¹⁴⁴ Cirlot, op. cit., 228.

En *Songs of Experience*, la noche y la oscuridad espantan porque son carceleras de la madre tierra. En los poemas "Introduction" y "Earth's Answer", el poeta que contempla el presente, pasado y futuro y que por ende ha escuchado la palabra sagrada, oye el lamento de la Tierra que ha caído de un modo similar a la forma como Lucifer fue arrojado del paraíso junto a los ángeles rebeldes. La Tierra llevaba antiguamente la luz, pero en su caída ha hecho caer también su propia luz, el poeta es quién busca renovar la luz caída de la tierra:

And fallen, fallen light renew! ¹⁴⁶

El poeta llama a la noche y le pide que emerja de la hierba plena del rocío, que la noche ya se agotó, le pide que ya no se oculte más.

Pero la Tierra alza su cabeza desde las tiniebla pavorosas, cubierta de gris:

Earth rais'd up her head From the darkness dread & drear Her light fled Stony dread! And her locks cover'd with grey despair ¹⁴⁷ .

Sufre por el padre egoísta de los hombres antiguos, que ha infundido el miedo cruel, los celos, el egoísmo, y pregunta si puede el deleite encadenado a la noche generar a las vírgenes de la juventud y la mañana; También pregunta si la primavera oculta su alegría cuando crecen los pimpollos y los capullos, o acaso el sembrador siembra por la noche, o ara el labrador a oscuras. La Tierra sufre porque la noche ha esclavizado al amor que debería darse libremente. En el mito griego olímpico de la creación, en el principio de todo, fue la Madre Tierra la que emergió del Caos y dio a luz a su hijo Urano que al verla dormida derramó una lluvia y de ella nacieron hierbas, flores, árboles. De la misma lluvia nacieron ríos, lagos, mares, y las primeras criaturas semi humanas: los gigantes de cien manos llamados Briareo, Giges y Coto ¹⁴⁸ . Por tanto la Madre Tierra es símbolo de fecundidad y de amor. En la cosmogonía de Blake, la madre tierra ha sido expulsada y está encadenada por la noche y la oscuridad. Para Blake, entonces, la noche es encadenamiento, temor, imposibilidad de amar.

2.3.2. El Tigre

¹⁴⁵ Esta característica predominó primordialmente entre los españoles y alemanes, aunque también se observa entre los ingleses, como es el caso de Coleridge y Blake. Sin embargo, la noche era para otros románticos tardíos, el momento en que se revelaba la verdadera naturaleza del alma humana. Por ejemplo, en el romanticismo americano, con Hawthorne y Poe, la noche daba pie para encubrir lo más pecaminoso del alma humana. Un ejemplo interesante en el romanticismo americano está dado en la obra "Young Goodman Brown" que encierra todo el simbolismo del calvinismo americano. Goodman Brown, es el personaje principal y simboliza la inmadurez, la bondad, la religiosidad. Brown está casado con Faith, quién aparentemente es devota de Dios; todos creen que Faith es buena, pura, inocente a la luz del día. Pero en la noche, supuestamente, asiste a ritos diabólicos, lo que Hawthorne trata de forma ambigua. Hawthorne, Nathaniel. "Young Goodman Brown." *The American Tradition in Literature*. Ed. Sculley Bradley. New York: Random House, 1981, 325-335.

¹⁴⁶ *Ibid.*, 210.

¹⁴⁷ *ibidem*.

¹⁴⁸ Robert Graves. *Los mitos griegos*. Madrid: Alianza Editorial, 1985, 35-37.

Simbólicamente el tigre tiene gran riqueza de significado. Según Cirlot¹⁴⁹ el tigre como símbolo puede asociarse en algunas culturas orientales con oscuridad, pero también el tigre es fuerza y valor. Hay cinco tigres míticos que se conjugan en la cultura china. El tigre rojo del sur, preside el verano y su elemento es el fuego. El tigre negro e invernal del norte, cuyo elemento es el agua. El tigre primaveral y azul del este, el tigre blanco que predomina en el oeste, en el otoño y entre los metales; finalmente el tigre amarillo que predomina en la tierra y reina supremo por sobre los otros tigres. En general, en el oriente, el tigre está asociado al poder y a la valentía de los reyes. Los coreanos lo llaman el “rey de los animales”. En el Hinduismo, el dios Shiva, en su aspecto de destructor aparece usando una piel de tigre. Como conclusión, los tigres se asocian con poder, ferocidad, pasión y sensualidad. La aparición de un tigre en la vida de una persona puede ser señal de que un nuevo poder o pasión se va a despertar. El tigre también puede enseñar a los seres humanos a buscar silenciosa y lentamente lo que necesitan en la vida. En los sueños los tigres suelen representar las pulsiones más urgentes del hombre. Un tigre enjaulado puede significar que los instintos están bajo control, aunque también puede significar poder, rabia, venganza, etc.

El tigre ha sido concebido desde tiempos inmemoriales como una criatura sagrada por su ferocidad, su fuerza, su cercanía con las pasiones ocultas, etc. En cierto modo, ese tigre mítico es rescatado por Blake en su poema “The Tyger”, y por el misterio y ambivalencia que lo rodea, Blake lo incorpora a Songs of Experience. Geoffrey Keynes¹⁵⁰ señala que “The Tyger” de Blake es quizás uno de los mejores y más profundos poemas de la literatura inglesa. Para algunos críticos este poema es “poesía pura” en el sentido que transmite significados múltiples que han permitido las diferencias notables entre un crítico y otro. Al parecer, parece más apropiado permitir que el poema hable por sí mismo. Samuel Foster¹⁵¹ señala que para Blake el tigre es símbolo de ira; es el caído “Luvah” cuando el amor se ha transformado en odio. La ira es para Blake sinónimo de fuego y el tigre se quema, arde y sus flamas despiden humo. Cuando la ira se libera se llega a la revolución, que consume con sus llamas las selvas de la noche, y de esa forma es parte del juego divino. El tigre se pierde entre el humo que despiden las flamas.

“The Tyger” es quizás uno de los mejores poemas de Blake, describe el proceso de creación del tigre, que es visto en medio del caos, mientras Blake hace la pregunta por el creador. Finalmente, Blake llega al clímax del poema preguntando “¿Did he who made the lamb made thee?”¹⁵² Blake sabía la respuesta pero quería forzar al lector a que la descubriera por sí mismo; el poema completo es una pregunta extendida, ¿Podría el amoroso padre divino, ser creador de los horrores del tigre sin piedad y sin justicia? Foster¹⁵³ opina que no. El tigre, según esta interpretación no sería el opuesto del cordero

¹⁴⁹ Cirlot, op. cit., 343.

¹⁵⁰ William Blake. Songs of Innocence and Experience. Showing the two Contrary States of the Human Soul. Ed. Geoffrey Keynes. Oxford: Oxford University Press, 1970, 148.

¹⁵¹ Foster, op. cit., 413.

¹⁵² Blake, op. cit., 214.

sino su negación y sería el resultado de la primera desobediencia de Urizen. Es Urizen quién creó al tigre, no el dios de piedad y benevolencia.

Para Manuel Jofré ¹⁵⁴ el *tyger* provoca primeramente una imagen visual en el hablante, una chispa que surge en la oscuridad de la noche. En ambos casos tanto la luminosidad como la negritud de los bosques aparecen resaltado en el poema. El *tyger* es una criatura apasionada y temible. Vive en las sombras y horas oscuras de la vida. Representa la parte bestial del alma humana que preferiríamos guardar sólo en nuestros sueños. Según Jofré ¹⁵⁵ la acción en el poema no tiene tiempo ni espacio. Todo sucede en la palabra; palabra sin historia instalada allí desde siempre. El bosque y la oscuridad que rodean al tigre representan el paisaje salvaje de nuestra imaginación bajo la influencia de la bestia. Harold Bloom ¹⁵⁶ señala que el comprender el tono en el cual se dice “Tyger! Tyger!” en el primer verso del poema permitiría comprenderlo. La organización del poema es una serie de catorce preguntas retóricas en donde el hablante que interroga está cada vez más seguro de las respuestas y por ende más lejos de la verdad. Este hablante es el poeta de la “experiencia” según Bloom. El hablante que ve al tigre lo percibe como una espantosa simetría compuesta de oscuridad. Según Bloom el hombre que ve la espantosa simetría del tigre también puede ver el amor de Dios como luz y su ira como fuego y permitirse creer que el mismo Dios pudo crear tanto al tigre como al cordero. Por otro lado, el hablante también podría transformarse en un gnóstico y pensar que en realidad son dos dioses los que están en juego y asignar a cada uno la creación de un animal distinto.

En los versos tercero y cuarto, el modo de afirmación del poema se transforma en una constante interrogación. El hablante cuestiona al tigre sobre su origen e intenta indagar tanto en el acto de creación como en las características de su creador. “What immortal hand or eye/ Could frame thy fearful symmetry? La temible simetría ocurre precisamente porque conlleva la perfección del creador. El hablante señala que en verdad el creador del tigre debe tener características divinas, no podría ser humano. Si así lo fuera se habría quemado como Icaro que aspiraba a los cielos o hubiera sido castigado como Prometeo. Hay una huella de él. Además, se debe a aspectos contradictorios. Por ejemplo su belleza y su poder destructivo. La pregunta que subyace aquí es la siguiente ¿Qué tipo de Dios, podría haber diseñado una bestia tan temible y hermosa al mismo tiempo?

El hablante le pregunta al tigre en qué lugares ha estado. Los espacios de permanencia del tigre pudieron ser los abismos profundos o los cielos.

“In what distant deeps or skies Burnt the fire of thine eyes”

El tigre pudo haber recorrido verticalmente tanto los espacios abiertos y luminosos del

¹⁵³ Foster, op. cit., 414.

¹⁵⁴ Manuel Jofré. “Lectura de ‘The Tyger’ de William Blake.” *Boletín de Filología* XXIII-XXIV (1972-73): 245-59

¹⁵⁵ Ibid., 247

¹⁵⁶ Bloom, op., cit, 36-40

cielo, como las oscuridades profundas de los abismos. El hablante excluye el mundo en el cual él se encuentra, el tigre reúne en sí mismo la potencialidad para la estadía en el cielo o el infierno. La mirada del tigre es mágica, porque conlleva el fuego. Sus ojos son de fuego, son la llama vital, la primera chispa de la vida. No es la mirada sencilla del cordero, el tigre posee furia y cree en su propia fuerza y poder.

En el verso octavo dice Blake: *What the hand dare sieze the fire?* Es una alusión a aquellos seres que se han atrevido a tomar el fuego. Desde un punto de vista cristiano y acorde con el pensamiento miltoniano podría argumentarse que la mano que asió el fuego es el Arcángel Lucifer, quien además habría creado al tigre. Aunque también podría referirse a Prometeo, quien fue condenado por haber otorgado a los hombres el fuego. El fuego puede destruir pero también hace posible que el mundo exista. Manuel Jofré señala que: “Se trata de una mano más poderosa que el tigre, porque ciñe su fuego y porque forja la terrible simetría del tigre. Aquel que domina el fuego es, entonces el Creador del tigre”¹⁵⁷.

La tercera estrofa se refiere al poder y a la fuerza del tigre. El hombro es el lugar donde se realiza la fuerza para efectuar la creación. El arte se refiere aquí a la labor, a la tarea creativa. Tanto los hombros como el arte soportan responsabilidades y cargas. Las fibras son los tendones que hacen que el corazón trabaje y también se las conoce como fuente de fuerza y poder. Blake parece estar sugiriendo que el creador de esta criatura es en sí mismo terrible. También queda en evidencia el proceso de la creación, vemos los hombros en acción, la imaginación uniendo los diferentes elementos que hacen un tigre, vemos cómo se tuerce el material para formar el corazón, este órgano no sólo representa el motor biológico del tigre sino también la pasión por la vida. La creación del tigre a través de una fragua sugiere una labor física y deliberada, enfatiza la presencia física del tigre y permite entrever la idea de que una creación de este tipo no pudo haber sido accidental.

En los versos siguientes, es la creación misma, el tigre el que adquiere vida. Ya no está bajo el control del artista. Blake se pregunta qué podría haber estado pensando el artista al crear el tigre. En este momento, el poeta habla directamente al tigre, así como hablaba directamente al cordero en el poema homónimo. Se percibe la reacción del narrador al hablar directamente al tigre en el lenguaje descriptivo y en estos versos la palabra “*dread*” es la principal. Pareciera haber una pregunta implícita, ¿por qué? Quizás es un intento de reconciliar la bestia salvaje con un sentido de orden en el universo. ¿Pudo Dios haber creado una criatura con estas características, y si es así hace esta creación que la mano de Dios sea temible?

Las imágenes que aparecen a continuación contienen martillos, cadenas, hornos, yunques que recuerdan una fábrica industrial en la Revolución Industrial inglesa. Todos estos corresponden a los instrumentos utilizados en la creación del tigre. La parte central de esta parte del poema está el proceso de trabajo, de creación del tigre. Sin embargo, el horno y el martillo también es alusión directa al dios griego Hefestos, el herrero¹⁵⁸. El nombre de Hefestos puede venir de *hemero-phaistos* que quiere decir “el que brilla de día”. El herrero tenía en la edad del bronce algunas características muy especiales, casi

¹⁵⁷ Jofré, *Ibid.*, 252.

mágicas. De hecho, se pensaba que cuando la diosa era destronada, el herrero ascendía a deidad ¹⁵⁹. Por tanto, podría pensarse que Blake tenía en mente un dios herrero, mágico, que creó al tigre en la fragua. Un dios de gran poder físico tanto en manos y hombros. Según Jofré, el elemento sobre el cual se trabaja es el fuego mismo que al igual que el tigre nace de un trabajo o de un esfuerzo por transformar la naturaleza ¹⁶⁰. Las imágenes industriales que aparecen en el poema expresan una especie de florecimiento de vida. Sin embargo, Terry Eagleton ¹⁶¹ agrega que estas imágenes industriales son casi siempre negativas en el mundo de Blake. El hablante parece capaz de obtener la energía trascendental del tigre sólo en la forma de imagen mecanicista. Puede retratar su creación sólo en términos de manufactura, como si el animal hubiera sido creado en Manchester. El hablante se refiere a los terrores de la bestia como “mortíferos.” Parece haber algo violento, impío, inhumano en el poema, con un toque de monstruosidad frankensteiniana.

Finalmente, Blake formula la pregunta central, ¿Fue el Dios que hizo al cordero el que te hizo a ti? Esto hace mucho más terrible el concepto de Dios. Sugiere que Dios sabe algo que nosotros los seres humanos no sabemos. Sugiere que Dios tiene la capacidad para la ternura y el horror y que ni una ni la otra es más placentera. Blake usa la repetición para reforzar su idea. Si el tigre no solamente se quema, sino que se quema con un brillo especial, entonces es una criatura de luz, que camina en la oscuridad, e ilumina las sombras dentro de nosotros mismos, y en el mundo. El tigre, con su fuerza interior, sirve como guía en la oscuridad y por tanto el miedo no se comprende.

Según Kathleen Raine ¹⁶² la inspiración para el tigre surge de la pregunta por el bien y el mal. La pregunta que cierra el poema “Did he who made the lamb made thee?” deja una enorme duda en el lector acerca de la naturaleza de Dios. Si se dice que Dios es bueno, ¿Puede decirse además que es malvado? Según Raine, la antítesis de tigre y cordero podría estar anticipando a las divinidades de aspecto doble dentro de la mitología de Blake, como es el caso de Urthona-Los y Luvah-Orc y todos los demás que mientras están en la eternidad son bondadosos e inocentes y cuando están en el mundo de la experiencia son terribles. Otra posible lectura es que el mundo del cordero es el mundo de la luz, mientras que el espacio del tigre es el lugar del oscuro mundo del infierno, la

¹⁵⁸ De acuerdo con el conocido mito, cuando Hefestos nació era tan feo que su madre lo arrojó desde la cima del Olimpo para liberarse de la vergüenza que le causaba su aspecto. Hefesto sobrevivió porque cayó al mar y fue rescatado por Tetis y Eurinome. Ellas lo mantuvieron en su gruta submarina y Hefestos instaló su primera fragua. El dios recompensó la bondad de las diosas haciéndoles objetos ornamentales y útiles de toda clase. Posteriormente, se reconcilió con Hera, quien lo instaló nuevamente en el Olimpo en una fragua mucho más grande con veinte fuelles que trabajaban día y noche. Hefestos era feo, y tenía mal carácter, pero tenía mucha fuerza en los brazos y hombros y toda su obra no tenía comparación.

¹⁵⁹ Graves, op. cit., 104.

¹⁶⁰ Jofre, op. cit., 254.

¹⁶¹ Terry Eagleton. *How to Read a Poem*. Oxford: Blackwell Publishing, 2006, 72.

¹⁶² Kathleen, Raine. *Blake and Tradition*. London and New York: Routledge, 2002, 5.

energía, la naturaleza. Como se ha discutido previamente, el tigre camina por los bosques nocturnos, un símbolo de la existencia de la naturaleza y la noche del Hades en el mundo temporal, aislado del mundo divino y espiritual del sol. El tigre revela una especie de rebeldía frente a Dios o más bien el dios cristiano. Sin embargo, como señala Terry Eagleton¹⁶³ la forma paródica utilizada y que recuerda el canto de un niño le agregan al poema un asombro infantil que contrasta con la complejidad de las imágenes.

El análisis del poema *The tyger* ha permitido examinar los significados que Blake le otorga a *tyger* en el poema; sin embargo, es importante tener presente que estos significados se enriquecen aún más con las representaciones pictóricas hechas por Blake. Es por esto que en el acápite siguiente se estudia la relación de Blake con el arte del grabado.

2.3.3. El Ilustrador

Raine¹⁶⁴ señala que los tigres eran interesantes para los pintores, ya que la energía y la belleza de sus espíritus salvajes congeniaban con el espíritu revolucionario del romanticismo. Esta moda fue introducida en Inglaterra por Stubbs y posteriormente por Morland. El famoso tigre de Stubbs fue exhibido en la Sociedad de Artistas de Gran Bretaña en 1769. En aquella época Blake tenía 12 años y era estudiante de segundo año de la escuela de dibujo de Pars que se ubicaba en el mismo lugar donde Stubbs exhibía sus pinturas. Es posible que Stubbs le haya transmitido a Blake el sentido de gloria de las bestias salvajes y que haya servido de inspiración en el proceso creativo de Blake.

La técnica utilizada por Blake para hacer las ilustraciones de sus poemas distaba bastante de una pintura tradicional. Visconi¹⁶⁵ señala que probablemente Blake escribía los textos y dibujaba las ilustraciones con lápices y pinceles en placas de cobre con tinta resistente al ácido y con ácido nítrico levantaba el metal que no estaba protegido para procurar un diseño de composición que permitiera la impresión. Se supone que imprimía las placas en tintas de colores en una prensa que daba vueltas y luego completaba las impresiones con acuarelas. Mientras que la combinación de palabra e imagen es una característica prominente de la impresión iluminada, parece haber tenido un origen misterioso y místico. Blake señala que este método se debe a la visión de su recientemente fallecido hermano Robert, y su primera iluminación fue para "The Approach of Doom" que imitaba el dibujo de Robert. El primer trabajo que incorporó textos fue "All religions are One" y "No natural Religions" que son pequeños tratados filosóficos en percepción del genio poético. Al año siguiente, utilizó esta técnica para publicar poesía, comenzando con Songs of Innocence y TheL. Visconi agrega que la metodología de trabajo de Blake no era compleja. Los lápices, pinceles y medios líquidos le permitían a Blake, diseñar directamente en placas de cobre como si estuviera dibujando sobre papel,

¹⁶³ Eagleton, op., cit, 73.

¹⁶⁴ Raine, op. cit, 7.

¹⁶⁵ Joseph Visconi. "Illuminated Painting." The Cambridge Companion to William Blake. Ed. Morris Eaves, Cambridge: Cambridge University Press, 2003, 37-63.

lo que con el tiempo lo estimulo a integrar texto e ilustración en la misma pagina.

Blake como impresor habría conocido distintas etapas de producción de libros; obteniendo control sobre la producción de sus textos ilustrados. Las herramientas de dibujo y pintura le permitían pensar en nuevas formas para unir la inversión y ejecución de manera que no era posible en la impresión convencional. Además, la idea de que las primeras ideas del artista y los pensamientos espontáneos son los más valiosos porque están más cercanos a la chispa creativa original hacía del todo recomendable que el mismo artista se preocupara de imprimir su material. Según Visconi, Blake creo una especie de “centro multimedia” donde la poesía, la pintura y la impresión iban juntas en una forma tanto original como respetuosa de la fascinación romántica con la espontaneidad y la idea del bosquejo.

Ningún impresor antes de Blake había logrado incorporar las herramientas y las técnicas de escritura, dibujo y pintura en un medio grafico, aunque los materiales y las herramientas eran comunes. Al parecer las imprentas de la época encargaban las placas de cobre a tiendas especializadas para sus impresiones. Blake cortaba pequeños pedazos de placas más grandes; las cortaba de tamaños similares, pero uniformes, usando el martillo y el cincel. Después preparaba las placas para el trabajo de impresión. Trabajaba en ellas con un martillo y un yunque, tal como Hefestos y Los en la mitología de Blake y luego con agua, aceite y lija sacaba lustre a la superficie hasta que parecía un espejo. El lustre hacía que las placas fueran más fáciles de cortar con agujas y mas fáciles de limpiar. Sin embargo, de todas formas se depositaba una película de grasa que tenía que ser removida para no impedir su impresión.

Sin embargo, Essick y Visconi ¹⁶⁶ agregan que la técnica que utilizaba Blake todavía presenta algunos aspectos que no se han llegado a dilucidar por completo. Hasta hace un tiempo había supuestamente dos teorías sobre la forma en que Blake unía texto y diseño. La primera señala que Blake habría utilizado un complejo método que consistiría en hacer dos grabados para cada impresión: una para el texto con tinta y otra para las ilustraciones en color. Sin embargo hay otros que consideran que la impresión se hacía de una sola vez incluyendo la tinta para el texto y los colores para el dibujo. Los críticos que concuerdan con la técnica de dos tiradas (*two-pull*) señalan que los efectos visuales de los colores en los grabados de Blake no habrían sido posibles con una sola impresión. La pregunta central que formulan Essick y Visconi es ¿Por qué dividía Blake el proceso de grabado en dos partes si éste es un procedimiento extremadamente costoso y lento? Los defensores de la teoría de las dos tiradas pensaban que Blake trabajaba de esta forma: ponía tinta en las áreas con textos para posteriormente imprimir el poema; después quitaba el papel y agregaba colores a la placa, imprimía en el papel que tenía el texto y dejaba secar. Posteriormente concluía la impresión con acuarelas. Sin embargo, los defensores de la técnica de una tirada (*one-pull*) señalan que aparte de ser costosa, la técnica de dos tiradas, revelaría un artista extremadamente rígido que favorecería la precisión por sobre la variación; la memoria por sobre la imaginación, lo mecánico por sobre lo creativo. En el proceso, la libertad artística se vería reducida, y se enfatizaría la

¹⁶⁶ Robert Essick y Joseph Visconi. *An inquiry into Blake's method of Color Printing*. 2002. University of Rochester. 05 mayo, 2006 < <http://www.rochester.edu/college/eng/blake/inquiry/enhanced/index.html> >.

repetición. Desde este punto de vista, la teoría de la impresión en dos tiradas contradeciría todos los principios románticos que defendía Blake, y reduciría su arte a un trabajo meramente mecánico. Finalmente Essick y Visconi se declaran a favor de la teoría de una tirada considerando todas las declaraciones hechas por Blake en cuanto a la libertad del poeta y el artista.

Lo que sí parece estar claro es que una vez realizada la impresión, Blake habría agregado colores con pinceles para provocar distintos efectos como suavizar o lograr una textura corrugada. Essick y Visconi señalan que los colores agregados a las impresiones son usualmente más finos y más suaves que los logrados a través de la impresión. Toda la evidencia apuntaría a que Blake enfatizaba el color por sobre las formas y que los colores seleccionados no eran al azar; por el contrario tienen una clara intención y son la puerta de entrada a sus grabados.

Los grabados que acompañan el poema "The Tyger" tiene básicamente la misma forma aunque la disposición de los colores es muy distinta. En todos los grabados hay un árbol a la derecha. La figura más importante es el tigre que mira hacia la izquierda. El árbol tiene ramas que se extienden y se mezclan con el poema, separando cada una de las estrofas. En algunos grabados, el tigre aparece como un animal feroz, otras más bien, como una luz que guía. Blake parece haber disfrutado al crear cierta ambigüedad. Así, por ejemplo, el primer dibujo de 1789, se observa en la hierba bajo un árbol, un tigre mirando hacia la izquierda, aparentemente caminando. El tigre tiene sus ojos abiertos aunque sólo se puede percibir el ojo de la izquierda. Parece que fuera de noche, aunque hay bastante luminosidad. Predominan los colores amarillos y el negro en el cuerpo del tigre, sobre el fondo azul que evoca cierta tristeza interior. Sin embargo, para Cirlot¹⁶⁷, el color azul es símbolo del pensamiento, sabiduría y también es símbolo de la verticalidad y los niveles. En este sentido se asocia a altura y profundidad. El azul es la oscuridad que se hace visible. El azul entre el blanco y el negro, vale decir entre el día y la noche, es indicador de equilibrio. El color azul también puede indicar devoción e inocencia religiosa. El tono amarillo pálido del tigre puede simbolizar optimismo e idealismo. Cirlot señala que el amarillo es el color del sol distante, que aparece trayendo luz, desde una oscuridad inescrutable. El amarillo es el color del sol, de la iluminación y la diseminación. El cuerpo del tigre tiene espacios de luz y espacios de oscuridad marcados por el color negro. El negro es símbolo de la noche y del mal, pero también de la tierra fértil. También indica misterio y miedo, representa las profundidades de lo desconocido. En este primer grabado parece primar la ambigüedad del tigre, por un lado su fuerza, su poder, el miedo que ocasiona, pero por otro lado la luz del color amarillo en su cuerpo que lo acerca más a la fuerza prometeica del que porta el conocimiento. Esto se condice con el fondo de color azul que es símbolo de conocimiento y equilibrio entre la oscuridad y la luz¹⁶⁸. En el mismo año, Blake produjo un tigre totalmente distinto¹⁶⁹ donde predomina el color azul

¹⁶⁷ Cirlot, op. cit., 54.

¹⁶⁸ Ver Anexo I, figura 1. Blake, "The Tyger." copia C, 1789, 1794 *The William Blake Archive*. Ed. Morris Eaves, Robert N. Essick, and Joseph Viscomi. Library of Congress. 29 abril, 2006 www.williamblake.org.

¹⁶⁹ Ver Anexo I, figura 7. Blake, "The Tyger." Copia B, 1789, 1794 *The William Blake Archive*. op. cit., 29 abril, 2006.

claro. Por su parte el cuerpo del tigre es pálido con gruesas vetas negras. Este tigre ha perdido la fuerza del tigre anterior, es casi un tigre fanstamagórico que en nada asemeja el tigre de ira del poema.

Al comparar estos grabados con los realizados en 1795, aparecen claramente diferencias con relación a la atmósfera. El cuerpo del tigre parece estar ahora unido con el fondo. Los colores son también diferentes. El negro predomina por sobre cualquier otro color. En este tigre no existe ambigüedad sino que revela claramente su instinto de poder, de fuerza, de misterio, miedo y horror. El tigre está como al acecho. Ha perdido en este grabado su capacidad de iluminar, de aspirar hacia lo sagrado, es sólo muerte y disolución. El negro aparece también unido a tonos rojos, el color de la sangre, del fuego y de las heridas¹⁷⁰.

Posteriormente, en el mismo año, Blake hace un grabado de otra imagen del tigre distinta de las anteriores. El cuerpo del tigre es de tonos anaranjados, el naranja es al igual que el rojo, el color del fuego; también es el color del orgullo y la ambición¹⁷¹. El fondo es amarillo, como iluminado por el sol. En este grabado, aunque la postura es similar a la de los otros grabados, el tigre tiene una expresión distinta que está dada por su ojo semi-cerrado. A pesar del predominio de tonalidades naranjas y negras, este tigre a diferencia del anterior, no inspira pavor. Parece un tigre de juguete, las vetas de color negro le otorgan cierta fortaleza a su expresión pero esto se contradice con su mirada infantil¹⁷². En el mismo año hace un nuevo grabado de este tigre infantil, que pareciera que está sonriendo. Aquí el tigre ha perdido sus cualidades de fiereza, de luz, de fuego, etc. Su pasión parece estar dominada por la inocencia. El fondo de color rosado lo acerca a la inocencia infantil. Es un tigre más amarillo que el anterior, lo que se asocia con el sol, y el término de la oscuridad. Tiene vetas de color café que es símbolo de la tierra y la simplicidad. Al igual que el tigre anterior, ha perdido su ferocidad, se ha transformado en una versión casi opuesta del tigre que usualmente imaginamos¹⁷³. Esta versión "inocente" del tigre reaparece nuevamente durante el mismo año. Esta vez, el tigre aparece sobre un fondo blanco y su cuerpo tiene tonos amarillos, anaranjados y negros, pero no inspira pavor, ni hay excesiva luminosidad. Es casi como el tigre que podría verse en los Cantos de Inocencia que acuna niños perdidos como Lyca¹⁷⁴.

En 1821, Blake produce un grabado del tigre que combina los tonos azulados y los amarillos, otorgando al tigre una atmósfera melancólica. Su cuerpo tiene tonos claros que van desde el amarillo, el café claro y el negro. El tigre mira hacia la izquierda como en todos los grabados, pero parece estar perdido. No es el señor de la selva de la noche como en el poema. Es un tigre demasiado terrestre, ha perdido su fuego¹⁷⁵.

¹⁷⁰ Ver Anexo I, figura 2. Blake, "The Tyger." Copia F, 1795 [The William Blake Archive](#). op. cit., 29 abril, 2006.

¹⁷¹ Cirlot, *ibid.*, 145.

¹⁷² Ver anexo I, figura 3. "The Tyger." Copia L, 1795 [The William Blake Archive](#). op. cit., 29 abril, 2006.

¹⁷³ Ver anexo I, figura 4. "The Tyger." Copia R, 1795. [The William Blake Archive](#). *Ibidem*.

¹⁷⁴ Ver anexo I, figura 8. "The Tyger." Copia A, 1795. [The William Blake Archive](#). *Ibidem*.

En 1825, hace el grabado de un tigre sobre un fondo amarillo pálido. En este fondo habría una referencia a la luz del tigre, al fuego que lo caracteriza en el poema. Sin embargo, la seriedad queda truncada al examinar los colores que forman parte de su cuerpo. Hay tonalidades rojizas, amarillas, azulosas, etc. Parece una mezcla de todo un poco y la expresión del tigre esboza una sonrisa. Aparece como un tigre que pareciera reírse de sí mismo y su seriedad. Como si estuviera diciéndole al lector que no hay nada serio, ni siquiera el tigre de Blake ¹⁷⁶.

En 1826, Blake vuelve a hacer un grabado de un tigre ambiguo, es de color amarillo por lo que trae consigo el fuego y la luz, está atento a lo que sucede. Está grabado sobre un fondo gris, azul y violáceo que lo hace retomar esa atmósfera de misterio que tenían los primeros tigres que había pintado. El violeta puede representar realeza, espiritualidad, misterio, sabiduría, conocimiento. Pero también puede representar crueldad, arrogancia, y luto. El gris puede significar madurez y vejez, pero es contradictorio con el verde sobre el que pisa el tigre que es símbolo de juventud y vigor ¹⁷⁷. La última versión, también de 1826, un año antes de que Blake muriera, el tigre tiene una expresión adusta en su rostro y su actitud denota ferocidad y fuerza. El tigre es amarillo con vetas negras, rojas y café ¹⁷⁸. El cielo y el horizonte parece descender sobre el tigre en tonos azules, celestes, café claro, rosado.

Quizás la diferencia más notable entre este poema y los demás que forman parte de *Songs of Experience*, sea la ambigüedad. Tanto en el poema como en los grabados de Blake, el tigre es ciertamente imponente, genera inquietud y alude a Dios directamente, pero carece de la crueldad que aparece en los demás poemas donde los protagonistas son humanos. En el tigre todo parece estar en potencia, puede haber crueldad, pero puede también haber luz, puede haber un Dios contradictorio y también uno con gran sentido del humor, impenetrable para la lógica humana. De todos modos, uno de los elementos que parece estar siempre presente en el tigre de Blake es el fuego. Las palabras escogidas por el poeta dan cuenta de esto: “burning bright”, “burnt the fire of thine eyes”, “dare sieze the fire”, “in What furnace was thy brain”, etc.

El fuego, es en verdad ambiguo, como lo es el tigre, “brilla en el paraíso y abrasa en el infierno.” ¹⁷⁹, da calor para aquel que se sienta cerca de él, pero quema al que se acerca demasiado. Puede ser un dios bondadoso y malvado. El fuego es también una prohibición, al niño se le prohíbe que lo toque así como a Prometeo se le prohibió que lo enseñara a los hombres ¹⁸⁰. Pero así también el niño roba cerillas para hacer fuego y Prometeo robó fuego para darlo a los hombres. Sin embargo, el fuego también simboliza la tranquilidad del hogar al estar encerrado en una chimenea, en este estado el fuego

¹⁷⁵ Ver anexo I, figura 9. “The Tyger.” Copia V, 1821. [The William Blake Archive](#). Ibidem.

¹⁷⁶ Ver anexo I, figura 10. “The Tyger.” Copia Y, 1825. [The William Blake Archive](#). Ibidem.

¹⁷⁷ Ver anexo I, figura 5. “The Tyger.” Copia AA, 1826. [The William Blake Archive](#). Ibidem.

¹⁷⁸ Ver anexo I, figura 6. “The Tyger.” Copia Z, 1826. [The William Blake Archive](#). Ibidem.

¹⁷⁹ Gastón Bachelard. *Psicoanálisis del fuego*. Madrid: Alianza Editorial, 1966.

provoca ensoñación. Cerca del fuego, el hombre descansa y se torna contemplativo. El fuego le sugiere al hombre el cambio, el transcurso del tiempo, el tránsito de la vida hacia la muerte. La destrucción por parte del fuego, no es sólo eso, sino además transformación y renovación. En el fuego se unen el instinto de vivir y el instinto de morir. El fuego es también la luz que aparta a los hombres de la oscuridad y la ilusión, y les devuelve el camino a la evolución.

En resumen, el fuego es un símbolo sagrado, que puede iluminar o quemar. Representa la luz de aquellos que actúan de acuerdo a la conciencia, proporcionando elevación espiritual. De este modo, Prometeo, representa la conciencia, es conocedor del pasado, presente y futuro. Ser concientes espiritualmente significa ser dueños de nosotros mismos, de los propios pensamientos, de los propios fallos, actos y actitudes.

En conclusión, Songs of Experience, bajo el dominio de Urizen, revela un mundo de mucha más dureza que Songs of innocence. Mientras en el primero predomina la simbología que llama a la alegría y pureza, en la segunda las imágenes denotan egoísmo y crueldad. En Songs of innocence, existe un cierto extravío, una pérdida del camino. Sin embargo, los protagonistas de los poemas finalmente se reencuentran consigo mismos, y sus virtudes. Existe inclusive una pérdida de sí mismos, de su ser como tal, ya que los animales como tigres, leones, panteras, sufren y sienten piedad por el sufrimiento ajeno. Esto se observa a tal punto, que podría afirmarse que la ferocidad se vuelve “cordero”. El tigre, surge en medio de un mundo de egoísmo y represión. Sin embargo a pesar de conservar ancestralmente un simbolismo que lo acerca a la crueldad, el tigre se distingue de los demás poemas de Songs of Experience por su ambigüedad. Blake no encadenó los significados de *tyger* con la tradicional crueldad y dureza con que es usualmente visto. Aunque este significado permanece existen otros significados como el de luz, el de conciencia, asimilables a *tyger* también, por lo que el significante “tyger” permanece para Blake abierto a múltiples probabilidades de interpretación. Para concluir, resulta interesante recalcar la riqueza de significados que otorga Blake a *tyger*. Desde un punto de vista teórico, podría señalarse que para Blake *tyger* es polifónico y plurivalente. Dentro de su misma obra poética, así como pictórica es un significante inestable, en constante tensión. Posteriormente, cuando se examine la reescritura que hace Borges de *tygerse* podrá apreciar cómo un significante que ya era inestable en sus orígenes se desplaza en la obra de Borges generando aún mayor inestabilidad; permanece en sí la ambigüedad otorgada por Blake y se agrega la que otorga Borges.

Capítulo III – John Keats y el arte del ruseñor

So many Nightingales: and far and near In wood and thicket over the wide grove

¹⁸⁰ Es interesante observar los alcances que posee el poema de Blake. Aquí hablamos de Prometeo quién robó el fuego del Olimpo para entregárselo a la humanidad. Posteriormente Zeus hizo que Hefestos creara una mujer que fue insuflada por los cuatro vientos: Pandora, que poseía la caja con todos los vicios. Es interesante ver cómo las referencias del poema de Blake une a Prometeo y a Hefestos, quienes en la mitología griega estuvieron en bandos contrarios.

They answer and provoke each other's songs -- With skirmish and capricious passagings, And murmurs musical and swift jug jug And one low piping sound more sweet than all -- Stirring the air with such an harmony.

(Samuel Taylor Coleridge)

El capítulo anterior profundizó sobre la poesía de William Blake, en especial sobre el poema "The Tyger". Examinó además los distintos significados que se agregan a *tyger* si se consideran los grabados realizados por Blake. Finalmente pudo observarse que Blake no cerró la cadena de significados para *tyger*, permitiendo bastante ambigüedad interpretativa, aun al otorgarle un rol simbólico fundamental. El capítulo que ahora interesa examina la obra poética de John Keats, especialmente sus odas y entre ellas "Ode to a Nightingale". El objetivo primordial de esta parte de la investigación es dilucidar los significados que Keats otorgaba a *nightingale*. Es importante tener presente que tanto este capítulo como el anterior son fundamentales para el desarrollo de la segunda parte de la investigación. El análisis de la desterritorialización y reterritorialización de *tyger* y *nightingale* en la obra de Borges sólo puede realizarse si se ha establecido previamente los significados "primigenios" de ambos significantes. Se ha utilizado el término "primigenios" más bien como sinónimo de punto de partida para la presente investigación, ya que las cadenas de significados y significantes carecen de *Ur* u origen, o bien el origen está en un punto de partida indeterminado de la tradición previa. La escritura está hecha de entradas y salidas, de vueltas y venidas que hacen casi imposible establecer un origen o causa primera. El interés literario /estético de la resignificación está precisamente fuera de la concepción casualista de lo real. El énfasis está más bien en el recorrido de un significante particular; en el desprendimiento de significados adheridos a lo largo de la tradición y en la agregación de otros. Keats también reescribió sobre una tradición de ruiseñores previos. Sin embargo, es posible que se haya mantenido más bien dentro de ciertas concepciones estéticas ligadas al ruiseñor imaginándolo como un ave inmortal, concedora del dolor humano. Un ave feliz y triste al mismo tiempo y presagio de muerte. Es esta tradición reinterpretada por Keats desde su particular punto de vista la que interesa dilucidar en este capítulo, de manera de examinar posteriormente la reescritura que hace Borges.

3.1. Teoría estética de Keats: negative capability y mansion of many apartments

En la actualidad, Keats es considerado como una de las principales figuras del romanticismo inglés y el interés por su poesía ha ido en aumento, a pesar de los cambios culturales e históricos por los que ha atravesado. Tennyson lo consideraba el mejor poeta del siglo XIX mientras que Mathew Arnold admiraba su pasión intelectual y espiritual¹⁸¹. Sin embargo, la recepción de su obra durante el siglo XIX, fue más bien fría y en algunas ocasiones recibió la dureza de los críticos de la época, como John Lockhart¹⁸², quién lo acusó de pertenecer a la escuela *cockney* por tener orígenes humildes. Lockhart criticó muchas de las obras importantes de Keats, tales como *Endymion*¹⁸³, *Hyperion*¹⁸⁴ y

¹⁸¹ M.H Abrams. "John Keats." *The Norton Anthology. English Literature*.Ibid., 1767-1770.

guardó silencio cuando el resto de la crítica elogiaba alguna de ellas. La crítica de la época lo consideraba culturalmente un marginal, inclusive un afeminado, un inmaduro incapaz de producir obras con estilo. Se le concedía que tenía “pretty skills”, pero no se le perdonaba su petulancia infantil. Richard Marggraf¹⁸⁵ repasa algunos de los comentarios hechos durante su época, en la que se le criticaba su ambigua relación con la “hombría”, por su incapacidad de representar a las mujeres en una forma más realista y su tendencia a considerarlas diosas puras. Según Marggraf¹⁸⁶, mucha de la crítica de la época presenta al poeta en una lucha constante entre su propio sentido de la debilidad, de su inmadurez y la percepción del público sobre esto. La sospecha dolorosa de Keats de que era percibido como un muchacho *cockney* por la crítica y otros escritores “de moda” lo mantenía en un constante conflicto. Sin embargo, a pesar del riesgo que implicaba tener esta imagen de inmadurez, Keats estaba fascinado con la idea de prolongar un intelecto joven. Ayumi Mizukoshi¹⁸⁷, releyendo a Leigh Hunt, comenta que Keats fue a menudo rechazado por los victorianos, por poseer una tendencia tan fuerte hacia el placer. Su sensualidad tan marcada, se consideraba incluso inmoral. Sin embargo, Keats no careció de admiradores durante el periodo victoriano; Dante Gabriel Rossetti, uno de los fundadores de la hermandad pre-rafaelita y padre del movimiento estético, era el más entusiasta admirador de Keats y su sensualidad. Además surgen críticos que intentan responder a los cargos hechos contra Keats por amoral y afeminado. Mizukoshi¹⁸⁸ agrega que Richard Monckton y Mathew Arnold fueron los primeros defensores públicos de Keats. De alguna forma Monckton y Arnold reinventaron a Keats y de ahí en adelante, especialmente entre la década de 1930 y 1980, Keats alcanza estatura mundial y se le comienza a considerar un poeta importante. Además, como señala Jack Stillinger¹⁸⁹, los ataques que se hacían en contra de Keats por su inmadurez, por su incapacidad para escribir como “hombre” pecan de incomprensión, ya

¹⁸² Lockhart estudió en Glasgow y Balliol College, Oxford. Era uno de los principales contribuyentes de Blackwood's Magazine. En 1817, comenzó una serie de ataques contra Leigh Hunt, Keats y Hazlitt criticando sus orígenes humildes y denominándolos “Cockney School of Poetry.” Hunt era a menudo el que recibía las críticas más fuertes, pero Hazlitt y Keats eran también frecuentemente atacados. Lockhart comparaba a Hunt Hazlitt y Keats con los grandes poetas del pasado e insistía que todos habían sido hombres de rango socialmente hablando, mientras que estos poetas se destacaba por su baja extracción, y sus hábitos poco refinados. Richard Marggraff. Keats's Boyish Imagination. London: Routledge, 2004, 11.

¹⁸³ John Keats. “Endymion.” Complete Poems. New York: Book of the month club, 1993, 45-109.

¹⁸⁴ Ibid., 199-212.

¹⁸⁵ Marggraf, op. cit., 12.

¹⁸⁶ Ibid., 27.

¹⁸⁷ Ayumi Mizukoshi. Keats, Hunt and the Aesthetics of Pleasure. New York: Palgrave, 2001, 3.

¹⁸⁸ Ibidem.

¹⁸⁹ Jack Stillinger. Romantic Complexity. Keats, Coleridge and Wordsworth. Chicago: University of Illinois Press, 2006, 4,5.

que efectivamente Keats era muy joven y murió muy joven, a los 25 años. La mayoría de los poetas consagrados de la época escribieron sus obras en la madurez, pero al revisar la vida de Keats resulta impresionante el corto tiempo que tuvo para producir toda su poesía. Si se piensa que no se dedicó con seriedad a escribir poesía después de pasados los exámenes de medicina hacia fines de 1816, tres meses antes de cumplir los 21 años y su enfermedad terminal duró más de un año en el cual no escribió nada importante, su carrera completa de poeta se extiende a aproximadamente 3 años y medio. Durante ese período escribió sus obras más famosas y entre septiembre de 1818 y septiembre de 1819 fue el comienzo de lo que se conoce como “el gran año” ya que aparecen sus odas¹⁹⁰, consideradas hoy en día entre las más importantes en la literatura inglesa.

Las cartas de Keats, publicadas entre 1848 y 1878, han llegado a admirarse casi de la misma forma como se admira su poesía. Keats escribió muchísimo a Fanny Brawne¹⁹¹, sus hermanos George y Georgiana, Shelley, Leigh Hunt, conjugando los elementos cotidianos de su vida y mostrando interés por las vidas de sus interlocutores y demostrando siempre ingenio y dando a conocer sus pensamientos más profundos sobre el amor, la poesía y la naturaleza del hombre. De acuerdo a algunos críticos, como Jack Stillinger¹⁹², una faceta muy interesante sobre Keats, es su sentido común, su practicidad que lo ayudó a tener una perspectiva elevada y sabia de su realidad. Es una cualidad que invade los incidentes de la vida diaria, y que lo libera del ácido comentario de sus contemporáneos sobre su supuesta extravagancia sensual. De hecho algunos piensan que aunque su nombre ha sido identificado con sensualidad, nunca fue realmente un esteta, de sensaciones voluptuosas como se le consideraba durante el siglo XIX. En realidad era –excepto por su genialidad– demasiado normal y sensible. Dice Douglas Bush¹⁹³ “if we had imagined ourselves contemporaries, and in urgent need of wise advice, we would never think of consulting Shelley or Byron or Blake or Coleridge or even Wordsworth, but we would turn with confidence to Keats, the youngest of the lot.”

La estructura de los poemas de Keats, de acuerdo con Stillinger, tiene una estructura de oposición de dos reinos y un conjunto de acciones que involucran a los personajes en una ida y venida por ambos mundos. En la mayoría de los poemas de Keats se refleja una excursión metafórica y un regreso. La línea horizontal separa dos mundos, el mundo real (abajo) y el mundo ideal (arriba). Los dos reinos tienen nombres diferentes aunque familiares, por ejemplo, la tierra y el cielo, la mortalidad y la inmortalidad, el tiempo y la eternidad, la materia y la espiritualidad, lo conocido y lo desconocido, lo finito y lo infinito, lo real y lo romántico, lo natural y lo supernatural. Lo ideal se representa sobre la línea

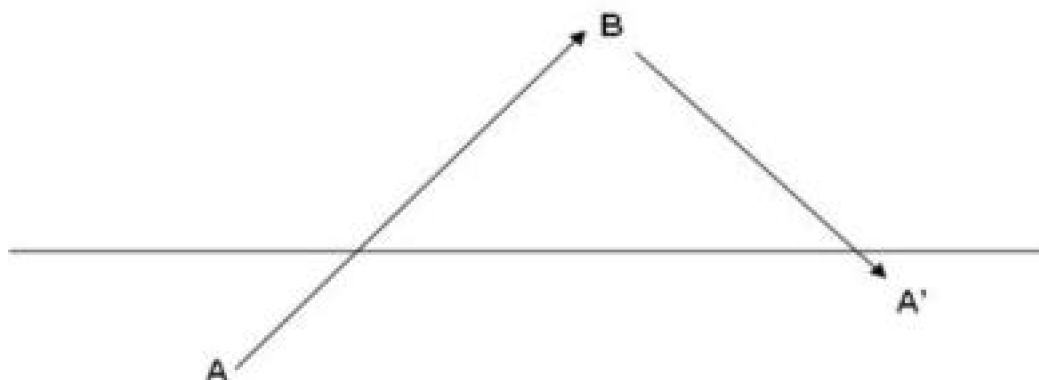
¹⁹⁰ Las odas de Keats fueron escritas en forma consecutiva durante el verano de 1819, “Ode to Psyche”, “Ode to a Nightingale”, “Ode on a Grecian Urn”, “Ode on Melancholy”, “Ode on Indolence”.

¹⁹¹ Ella es muy importante en la vida de Keats, ya que es la mujer de la que el poeta se enamoró y con quién se comprometió. Sin embargo, nunca pudo casarse por su desmedrada situación económica.

¹⁹² Stillinger Jack. *Romantic Complexity. Keats, Coleridge and Wordsworth*. Chicago: University of Illinois Press, 2006, 6.

¹⁹³ Douglas Bush. *John Keats. His Life and writings*. London: Macmillan, 1966, 19.

horizontal, porque es aquí por así decirlo donde comienza una realidad más alta.



Característicamente, el hablante en la lírica de Keats y en general en muchas obras románticas comienza en el mundo real A, despegando en un viaje imaginario para visitar el mundo imaginario B y luego, por una gran cantidad de razones, pero a menudo porque algo le falta en el mundo espiritual o porque sigue siendo nativo del mundo real, descubre que no puede pertenecer de manera permanente al mundo ideal, regresa nuevamente al mundo real A', pero en un nivel de desarrollo distinto del que dejó cuando partió por primera vez. En A' el hablante o el protagonista ha adquirido algo, una nueva comprensión de la situación, un cambio de actitud adquirida en la experiencia del viaje y para mejor o para peor, ya nunca será el mismo después de este viaje. Si se enfatiza que el mundo real, es el reino de lo mortal y que está asociado con mutabilidad, procesos naturales y muerte, mientras que el mundo ideal es el reino de los dioses y las hadas y se asocia con permanencia y con inexistencia de muerte, este es un desplazamiento común de la lírica romántica.

Temáticamente, lo que enfrentan la mayoría de los personajes de Keats es la complejidad de la vida mortal y la dolorosa mezcla de placer y dolor que significa estar vivo. Los personajes, Endymion, Madeline en "The Eve of St. Agnes", el caballero de armas de "la Belle Dame Sans Merci", los hablantes de "Ode to a Nightingale" y "Ode on a Grecian Urn" quieren de alguna forma separar la felicidad del dolor, separarlos de tal forma que sea posible disfrutar del placer y la alegría sin tener presente en todo momento el dolor. Esto es algo que los seres humanos, debido a su naturaleza mortal no pueden realizar con éxito, como todos los personajes de las obras señalan y finalmente comprenden. La mayoría de los personajes y también los hablantes tratan de resolver este conflicto tratando de emparejarse a seres inmortales, por ejemplo, Endymion a la Luna, el caballero con la bella dama, el hablante de "Ode to Nightingale" con el ruiseñor, etc. Este emparejamiento produce felicidad pero es pasajera, está destinado a la caducidad.

La unión entre lo mortal y lo inmortal se produce por medio de un sueño o una visión y luego un gradual o repentino término de la unión que es como un regreso a la realidad. Las conclusiones de los poemas son frecuentemente ambiguas; terminan en preguntas, circunstancias dudosas, sorpresas; pero una visión más real y más completa de la

realidad inseparable de dolor y felicidad.

En sus cartas, Keats dio a conocer sus propios planteamientos sobre el arte y la poesía. Una de las teorías que Keats sostenía –*Negative Capability*– apareció en una carta que Keats envió a sus hermanos George y Thomas el 21 de Diciembre de 1817:

“I had not a dispute but disquisition with Dilke, on various subjects; several things dovetailed in my mind, & at once it struck me, What quality went to form a Man of Achievement especially in literature & which Shakespeare possessed so enormously –I mean negative capability, that is when man is capable of being in uncertainties, Mysteries, doubts without any irritable reaching after fact & reason

194

Keats pensaba que los seres superiores, especialmente los poetas, tenían la habilidad de aceptar que no todo puede ser resuelto. Como romántico, Keats pensaba y creía que las verdades encontradas en la imaginación permiten el acceso al conocimiento sagrado. Janis Caldwell ¹⁹⁵ señala que Keats se vió fuertemente influenciado por Hazlitt al momento de pensar en su teoría de *negative capability*, porque a Hazlitt le preocupaba el egotismo de la teoría de Wordsworth y Coleridge. Al igual que estos, Hazlitt deploraba la pasividad del modelo empirista de la mente, pero objetaba que la expresión poética viniera solamente del uso activo de la imaginación. Al modelo puramente imaginativo, Hazlitt agrega la posibilidad de una recepción activa, que él llamaba *sympathetic imagination*. La recepción activa era para Hazlitt una actividad mental que podía ser originada por la presencia de un objeto. Para Hazlitt *sympathy* era un acto voluntario de interés en un objeto. Para Keats la frase *negative capability* implica una habilidad o atributo positivo, ya que el poeta que logra esto, es capaz de entrar y salir de su poesía y mantenerse objetivo, como era Shakespeare por ejemplo, que podía estar dentro y fuera de su poesía, el autor imaginativo y activo, pero también podía ser pasivo y elusivo, impidiendo el desarrollo completo de sus personajes. *Negative capability* es la capacidad para suspender momentáneamente la razón, el juicio, y trabajar por conocer al objeto. Andrés Rodríguez ¹⁹⁶ agrega que aquel capaz de *negative capability* se liberará y purificará, de modo que las realidades inteligibles en el nivel de la imaginación pueden ser reflejadas en el mundo de la percepción sensorial, un poco como dice Blake:

To see a World in a grain of Sand And a heaven in a Wild Flower Hold Infinity in the palm of your hand And Eternity in an hour. ¹⁹⁷

Negative capability es la capacidad de despertarse de un sueño y encontrarse con que las visiones son reales. Cuando la facultad de “traducir” las visiones a mundo sensible está atrofiada, la vida se vive en medio de percepciones imperfectas o de una forma

¹⁹⁴ John Keats. “To George and Tom Keats.” *John Keats: The Major Works: Including Endymion, the Odes and Selected Letters*. Oxford: Oxford University Press, 2001, 369-370.

¹⁹⁵ Janis Caldwell. *Literature and Medicine in the Nineteenth Century Britain: From Mary Shelley to George Eliot*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004, 36, 37.

¹⁹⁶ Andrés Rodríguez. *Book of the Heart: The Poetics, Letters, and Life of John Keats*, New York: Lindisfarne Press, 1993, 35-61.

¹⁹⁷ William Blake. “Auguries of Innocence”. *Blake, Complete Writings*. London: Oxford University Press, 1969, 431.

“ordinaria”. Sólo la habilidad de mantenerse en el misterio salva al ser humano de la vulgaridad.

Keats expresó esta idea en varios de sus poemas. Uno de los más interesantes es “La Belle Dame sans Merci”, una balada¹⁹⁸ escrita por Keats en 1819 y publicada en 1820 y que describe a un caballero medieval sojuzgado por una mujer sobrenatural. Theresa M. Kelley¹⁹⁹ señala que en el poema un conjunto de caballeros, reyes, guerreros le cuentan en sueños al “wretched wight”²⁰⁰ que al igual que él, ellos también habían sido sometidos por la mujer.

“I saw pale kings, and princes too, Pale warriors, deathpale were they all; They cried –‘la Belle Dame sans Merci Hath thee in thrall!’ “²⁰¹

La mujer es una ambigua mezcla de miedo y fascinación para aquellos que la han conocido, una figura cuyo estado maravilloso es producto de una decisión colectiva de llamarla “La Belle Dame Sans Merci”. La captura metafórica que hace de los hombres está asociada a la relación recíproca entre captura y distanciamiento. Según Kelley²⁰², esto se da en las figuras poéticas cuya otredad implica una estructura de significado alegórico más que simbólico. Esto significa que la figura de la dama se resiste a la comprensión instantánea de otros símbolos románticos. La figura de la dama se define por su relación antitética con los hablantes y su significado no es intuitivo sino que aprendido. El mismo nombre que se le da a la dama es ambiguo, ya que Keats utilizó una parte en inglés y otra parte en francés. *Merci* en francés puede significar piedad, compasión, gracias. En el contexto caballeresco una bella dama sin piedad es la dama que rechaza el amor del caballero, y es un poco lo que ocurre con la dama de Keats que aparece y luego desaparece. La ambigüedad del significado también estriba en que se desconoce si la dama es intencionalmente cruel con el caballero o es la imposibilidad del caballero de mantener la visión de la dama la que provoca que él regrese a la helada colina. Desde una perspectiva más contemporánea, Breen y Noble²⁰³ sugieren que la dama es una proyección del caballero y por tanto unido al misterio y muy difícil de asir. Pareciera que la dama realmente no existe y es sólo una proyección que se desvanece. La dama sería una musa que decepciona al poeta quien intenta descubrirla a través del lenguaje, es un fragmento de la imaginación del poeta hacia la cual éste se dirige, pero la desaparición del sujeto femenino es inevitable. El punto significativo es que la balada de

¹⁹⁸ La balada era originalmente una canción acompañada de música. Recientemente, sin embargo, se la ha entendido como un poema en estrofas cortas, mediante el cual se cuenta una historia de corte popular.

¹⁹⁹ M. Theresa Kelley. “Poetics and the Politics of Reception: Keats’s La Belle dame sans Mercy.” Romantic Poetry: Recent Revisionary Criticism Ed. Karl Kroebber y Gene W. Ruoff. New Jersey: Rutgers University Press, 1993, 401- 500.

²⁰⁰ Término arcaico que significa hombre.

²⁰¹ *Keats, op. cit., 139.*

²⁰² Kelley, op. cit., 401.

²⁰³ Jeniffer Breen y Mary Noble. Romantic Literature. London: Hodder Headline Group, 2002, 65.

Keats provee una narración que hace que el lector cuestione la naturaleza del lenguaje y el orden simbólico. James B. Twitchell²⁰⁴ alude a los numerosos estudios que se han hecho sobre “La Belle Dame Sans Merci”, señalando que una posible interpretación es que el caballero a través de la bella dama asciende a un mundo etéreo donde tiene una visión de reyes pálidos y otros caballeros que le hacen recordar su propia mortalidad y entonces él retorna al mundo mudable. La búsqueda del caballero es heroica. Sin embargo, también la dama podría ser una especie de Circe que confunde al caballero, una especie de mujer fatal, inclusive la dama podría ser un estado superior de conciencia. Harold Bloom²⁰⁵ agrega que el caballero está enfermo, las flores marchitas de su rostro podrían dar cuenta de su estado de debilidad por falta de comida, pero su sojuzgamiento consiste en desplazar la comida terrenal por la comida sobrenatural de sus visiones y ya no lo puede sostener. Él ha tenido la visión de que se ha hecho adicto a algo que ya no puede volver a probar, de alguna forma lo que ha comido lo ha embrujado y ya no puede salir de ello.

Como puede observarse, la dama es un elemento ambiguo en el poema y en este sentido representa un misterio que abre múltiples lecturas posibles. En este sentido no es aventurado afirmar que su gestación se deriva de un proceso de *negative capability*, a través del cual tiene la visión de lo inefable y se mantiene en un estado de ambigüedad que tolera las incertidumbres, los misterios y las dudas.

Otro poema que se genera a partir del principio de *negative capability* es “Ode to a Nightingale.”²⁰⁶

Harold Bloom²⁰⁷ señala que “Ode to a Nightingale”²⁰⁸ se abre con el golpeteo de tres sílabas fuertemente acentuadas –“my heart aches”- señalando el advenimiento de conciencia y creatividad típica de Keats. Al igual que Shelley en “Skylark”, Keats está escuchando a un ave que no ve y el efecto de la canción en él es poderosamente físico, casi mortal. El corazón duele y los sentidos se paralizan o se adormecen, lo que sugiere en un principio el envenenamiento o el consumo de drogas. El hablante experimenta una especie de vértigo que le provoca el olvido de sí y la unión con el ave.

Esta sensación de olvido de sí mismo permanece en la segunda estrofa por el deseo

²⁰⁴ James B. Twitchell. *The Living Dead: A Study of the Vampire in Romantic Literature*. Durham: Duke University Press, 1981, 87.

²⁰⁵ Harold Bloom. *The Visionary Company: A Reading of English Romantic Poetry*. New York: Cornell University Press, 1971, 384-387.

²⁰⁶ Keats, op. cit., 144.

²⁰⁷ Bloom, op. cit., 407.

²⁰⁸ “Ode to a Nightingale” fue publicada por primera vez en Julio de 1819 en *Annals of Fine Art* e incluido en el volumen de 1820. Fue compuesto en mayo de 1819. En 1876 Lord Houghton entrega esta nota: ‘En la primavera de 1819 un ruiseñor construyó su nido cerca de la casa del señor Bevan. A Keats le producía gran placer su canto y una mañana se sentó bajo el árbol donde estaba el ruiseñor y estuvo allí tres horas. Después llegó a casa con algunas hojas de papel en sus manos, que luego puso juntas en la forma de una oda. (Nota introductoria al poema. Keats, op. cit., 144).

de estar ebrio –“O for a beaker full of the warm South”- y unirse finalmente al ruiseñor en su invisibilidad y su felicidad; dejar atrás el mundo cambiante, donde la conciencia y la sensibilidad son sinónimo de dolor. Sin embargo, la partida del hablante de este mundo no se traduce finalmente en evasión, sino en creación poética:

“Away! Away! For I will fly to thee, Not charioted by Baccus and his pards, But on the viewless wings of Poesy”²⁰⁹

Keats se introduce en su propio poema y alcanza el grado más alto de imaginación. Hay una especie de trance a partir de la cuarta estrofa en donde la imaginación es ambivalente, por un lado promueve la visión poética, pero al mismo tiempo parece cegar al poeta, infligiendo una especie de mortificación de los sentidos en la estrofa cinco. La noche denota ternura, el hablante no puede ver pero los otros sentidos están presentes en este trance y le ayudan a describir este mundo al que ha entrado y que a la vez ha creado. Primero el olor y el gusto en la forma de “soft incense” y “dewy wine”

I cannot see What flowers are at my feet, Nor what soft incense hangs upon the Boughs, But, in embalmed darkness, guess each Sweet Wherewith the seasonable month endows The grass, the thicket, and the fruit – tree Wild; White hawthorne, and the pastoral eglantine; Fast fading violets cover’d up in leaves; Ans mid – May’s eldest child, The coming musk rose, full of dewy wine, The murmurous haunts of flies on summer eves²¹⁰ .

Las imágenes en esta estrofa denotan gran sensualidad y según Bloom²¹¹ recuerdan la tierra paradisíaca de Beulah de Blake, aunque en un contexto mucho más severo. Los olores y sabores son casi aquellos de Milton, un poeta ciego intensificando la gloria de aquellos que no puede ver. Keats no puede ver las flores, pero ellas le rinden homenaje a sus pies; el suave incienso cuelga de las ramas de los árboles para él; la oscuridad es un bálsamo. Bloom también hace una interesante propuesta sobre la necesidad de Keats de estar ciego en el poema, y esto se relaciona con Milton. En efecto, Milton hace una invocación a la luz en el canto III de *Paradise Lost*, y se prepara para describir la gloria de Dios “bright effluence of bright essence in create”, una luz tan intensa que puede apagar la luz terrenal. Los pensamientos de Milton se dirigen al ruiseñor que canta de noche:

“Then feed on thoughts, that voluntary move Harmonious numbers; as the wakeful Bird Sings darkling, and in shadiest cover hid Tunes her nocturnal note.”²¹²

Del mismo modo, mientras Keats escucha al ruiseñor, se aproxima a ese supremo acto de imaginación romántica: la disolución, donde las limitaciones de tiempo – espacio se disuelven y la diferencia entre ser y no ser y entre la vida y la muerte se diluyen. En efecto, la estrofa cinco prepara al hablante para su coloquio con la muerte en la estrofa seis.

²⁰⁹ *Ibid.*, 145.

²¹⁰ *Ibidem.*

²¹¹ Bloom, op. cit., 410.

²¹² John Milton. “Paradise Lost.” *The Norton Anthology of English Literature*. op. cit., 708.

En la estrofa siete, el hablante busca las huellas del ruiseñor en los comienzos del tiempo, a través de la historia secular y sagrada, adivinando su poder en el corazón de la triste Ruth. Más allá de la historia, la imaginación ha entrado en un mundo de hadas, de puertas mágicas, mares peligrosos olvidados.

La última palabra de la estrofa siete “*forlorn*” indica que la imaginación ha fallado y esto resuena al comienzo de la estrofa ocho, como si fuera una campana, que lo devuelve a su propio ser disolviendo su unión con el ruiseñor.

El principio de “negative capability” que le permitía a Keats experimentar la verdad de la ambigüedad está desde el comienzo presente en “Ode to a Nightingale.” Paul Sheats²¹³ señala que las ambigüedades de la oda están presentes en los tres personajes que forman parte del drama: el ruiseñor, el poeta-hablante y la imaginación. Esta última por ejemplo permite las visiones y el escape de la realidad pero también puede ser un elfo que engaña y pierde al poeta como Puck en *Midsummer Night’s Dream* de Shakespeare:

***Adieu! The fancy cannot cheat so web As she is famed to do, deceiving elf.”*²¹⁴**

Para Keats, la ambigüedad parece ser parte de la naturaleza humana: la relación entre la felicidad y el dolor, la intensidad e indolencia del sentimiento; la vida y la muerte; lo ideal y lo real, y la unión y separación. Por ejemplo, en la primera estrofa al escuchar la canción del ruiseñor, el hablante siente felicidad y dolor. Por una parte, experimenta un sentimiento intenso y por otra, pareciera que sus sentidos se han adormecido. Para expresar su dolor el hablante usa palabras como: “aches”, “pains”. Mientras que la felicidad aparece en las palabras “happy”, “happiness”. La felicidad del hablante es tan intensa al oír el canto del ruiseñor que aquello puede llegar incluso a adormecer sus sentidos. Cortázar agrega que “hiere de música al poeta en medio de su abandono silvestre, y tanta felicidad sonora le duele.”²¹⁵ Los contrarios se unen en la poesía de Keats que soporta esta ambigüedad sin resolución, la felicidad extrema puede causar adormecimiento o muerte.

Al comienzo el ruiseñor parece ser un ave real, sin embargo, a medida que avanza el poema, se transforma en un símbolo. Simboliza a la felicidad, pero también puede simbolizar la poesía misma; la música o bien el ideal, la inmortalidad o la eternidad. Al respecto Cortázar dice: “el ruiseñor como la urna, son voces de la eternidad que buscan ‘arrancarnos del pensar’; la fuerza sensible de un principio inefable, el camino extramental por donde la esencia asoma fugitiva.”²¹⁶ Paul Sheats²¹⁷ agrega que el poema comienza *in media res* mostrando empatía con la felicidad del ruiseñor. Como se

²¹³ Paul Sheats. “Keats and the Odes.” *The Cambridge Companion to Keats*. Ed. Susan Wolfson. Cambridge: Cambridge University Press, 2001, 84-95.

²¹⁴ *Keats, op. cit., 146.*

²¹⁵ Julio Cortázar. *Imagen de John Keats*. Madrid: Alfaguara, 1996, 315.

²¹⁶ *Ibid.*, 317.

²¹⁷ Sheats, *op. cit.*, 90.

había señalado con anterioridad, ocurre una unión entre el poeta y el ruiseñor, pero aquello implica también la muerte individual, aunque lleve a la eternidad poética y artística representada por el ruiseñor. El deseo del hablante de abandonar su propia individualidad para fundirse con el ruiseñor se desarrolla en la primera mitad de la oda. Sin duda esta es una de las preocupaciones centrales de Keats; sin embargo, existe otro aspecto que también es central y se relaciona con el hecho de que Keats asociaba poesía con intensidad de los sentimientos y la oponía a la filosofía. En la cuarta estrofa, el hablante desplaza la racionalidad y la reflexión, el cerebro se atonta:

“Though the dull brain perplexes and retards: Already with thee! Tender is the night,”²¹⁸

Al igual que en “La Belle Dame Sans Merci” el hablante ha tenido una visión a través de la imaginación, y en esta visión ha habido contradicciones, ambigüedades que el poeta ha construido a través del principio de *negative capability*, ya que ha tolerado todos aquellos momentos de indefinición en beneficio de la creación; en esta ambigüedad está la lucidez.

Además del principio de *negative capability*, Keats distingue el principio de *mansion of many apartments* como condición absolutamente necesaria en el pensamiento poético. El principio de *mansion of many apartments* fue enunciado por Keats en una carta a John Reynolds, el 03 de mayo de 1818 y básicamente expresa la idea de que el hombre es capaz de diferentes niveles de pensamiento. Keith White²¹⁹ sugiere que Keats estaba ansioso de utilizar su arte para unir el mundo físico con el mundo ideal. Antes de embarcarse en este trascendentalismo artístico, Keats tuvo que refinar sus poderes de observación, y aprender a ver más allá de los límites del mundo físico. Tenía que utilizar su propia analogía para explicar su abandono del mundo de la caverna platónica y caminar hacia el mundo de la luz, el mundo de Apolo y en este contexto es que crea el simil de *mansion of many apartments*. En su carta a Reynolds, Keats dice lo siguiente:

“I compare human life to a large Mansion of Many Apartments, two of which I can only describe, the doors of the rest being as yet shut upon me. The first we step into we call the infant or thoughtless Chamber, in which we remain as long as we do not think - We remain there a long while, and notwithstanding the doors of the second Chamber remain wide open, showing a bright appearance, we care not to hasten to it; but are at length imperceptibly impelled by the awakening of this thinking principle within us - we no sooner get into the second Chamber, which I shall call the Chamber of Maiden-Thought, than we become intoxicated with the light and the atmosphere. We see nothing but pleasant wonders, and think of delaying there for ever in delight. However, among the effects this breathing is father of, is that tremendous one of sharpening one's vision into the heart and nature of man, of convincing one's nerves that the world is full of misery and heartbreak, pain, sickness, and oppression; whereby this Chamber of Maiden thought becomes gradually darkened, and at the same time, on all sides of it, many doors are set open - but all dark - all leading to dark passages. We see not

²¹⁸ Keats, *op. cit.*, 146.

²¹⁹ Keith White. *John Keats and the Loss of Romantic Innocence*. Amsterdam: Editions Rodolpi. B. V, 1996, 45-50.

the balance of good and evil; we are in a mist. We are in that state, we feel the "Burden of the Mystery", To this Point was Wordsworth come, as far as I can conceive when he wrote 'Tintern Abbey' and it seems to me that his Genius is explorative of those dark Passages. Now if we live, and go on thinking, we too shall explore them - he is a Genius and superior to us, in so far as he can, more than we, make discoveries, and shed a light in them –" ²²⁰

De acuerdo a esto, el poeta no comienza a escribir poesía hasta que ha ingresado al *Chamber of Maiden-Thought*, esa habitación de visión y conocimiento porque la poesía no puede ser escrita por alguien que todavía está en la habitación de infancia o de irreflexión. Cuando el poeta pasa a la segunda habitación se intoxica con la luz y la atmósfera. Aparentemente, la visión lo ayuda a percibir maravillas, pero posteriormente cambia drásticamente y le enseña que el mundo real está lleno de miseria, dolor, enfermedad y opresión. Un descubrimiento que ciertamente recuerda mucho la Experiencia de Blake. Para mitigar estas visiones del mundo real, el poeta debe dejar el mundo físico, por el mundo ideal del arte. Al hacer esto, el poeta crea un mundo imaginario de belleza superior al mundo físico, sin miseria, sin dolor, sin opresión e intenta unirse a él. Richard Margraff ²²¹ señala que a pesar de todo el peso emocional que le ocasiona el ser percibido por sus contemporáneos como un adolescente, a Keats le gusta este estado y en efecto son varias las ocasiones en las que regresa estéticamente a este estado, al *Chamber of maiden-thought*, incursionando en poemas cuyos tópicos principales tratan el amor adolescente como en el caso de "The Eve of St. Agnes", compuesta en 1819. Margraff ²²² señala que este poema puede leerse alegóricamente como el *Chamber of maiden-thought*. Tanto el cuarto de Madeline en el poema como el *chamber of maiden-thought* son sensuales, ambos cuartos intoxican con las maravillas que hay dentro. Porphiro, el joven enamorado del poema se parece mucho al mismo Keats que ve el cuarto y luego no se quiere ir. Porphyro espía a Madeline en secreto y Keats espía el *chamber of maiden-thought*.

Sin embargo, al parecer, no siempre Keats produce personajes que congenian tanto con su teoría poética y estética. A veces aparece una tensión entre la madurez y la inmadurez y se combinan elementos eróticos como en el caso de Lamia y la Belle Dame. De hecho Bárbara Johnson ²²³, descubre dos posibles lecturas de "La Belle Dame Sans Merci", considerando las ambigüedades de la línea 19 de este poema. En la línea 19, el poema dice "she looked at me as she did love" –donde "as" puede significar "while" o "as if". Así, la dama puede ser una amante pura y sincera, cruelmente abandonada por un hombre histérico incapaz de manejar las fuerzas que ha generado o una encarnación más tradicional de una seductora que engaña a un caballero inocente y psiquiátricamente

²²⁰ John Keats. "To John Hamilton Reynolds" *John-Keats.com* 09 de Julio, 2006, <http://www.john-keats.com/briefe/030518.htm>.

²²¹ Margraff, op. cit., 30.

²²² Ibidem.

²²³ Barbara Johnson. "Gender Theory and the Yale School." *Modern Literary Theory: A Reader*. Ed. Philip Rice and Patricia Waugh. London: Arnold, 1996, 79.

vulnerable. Swingle ²²⁴ agrega que en “La Belle dame sans Merci”, el caballero logra unirse con la dama aunque posteriormente haya sólo disolución y esto ocurre en otros poemas románticos. En Shelley, por ejemplo en el poema “Alastor”; el “prelude” de Wordsworth, y “Kubbla Khan”, de Coleridge. Del mismo modo, “Ode to a Nightingale” tiene elementos que recuerdan el principio de *mansion of many apartments*. El hablante del poema está conciente de que el pensamiento, la reflexión, le otorgan al ser humano el conocimiento sobre su condición en la tierra. Una condición que está sujeta a la caducidad, a las enfermedades, a la tristeza y la muerte:

“The weariness, the fever, and the fret Here where men sit and hear each other groan; Where palsy shakes a few, sad, last grey hairs, Where youth grows pale, and spectre –thin, and dies; Where but to think is to be full of sorrow.” ²²⁵

El poeta comprende que solamente a través del arte podrá salvarse de la hostilidad del mundo real y por eso también la necesidad imperiosa de unirse al ruiseñor, entrar en el mundo del arte, de la poesía y de la inmortalidad, aunque la imaginación jamás le permita la unidad permanente con el mundo artístico, y finalmente retornará a su individualidad rota.

Desde el punto de vista de la teoría estética planteada por Keats, “Ode to a Nightingale” tiene una importante relación con “Ode on a Grecian Urn”, escrita probablemente un mes antes que “Ode to a Nightingale”. Como señala Janis Caldwell ²²⁶ estos dos poemas siguen la trayectoria de la proyección imaginaria seguida por la frustración y el regreso a la realidad. En “Ode on a Grecian Urn”, el poeta está frente a una urna griega y le dirige la palabra. La urna es la novia virgen de la quietud y se revela así misma como “Foster child of Silence and Time.” Según Bloom ²²⁷, sus padres verdaderos son el creador y el mármol, pero el creador se comunica a través del silencio, y el mármol se ha resistido al paso del tiempo. La urna es, además, una especie de historiador agreste que cuenta su historia a través de imágenes que permanecen inalterables en el tiempo. Por ejemplo, los músicos representados en la urna tocan sus instrumentos sin tono, interpretando solamente para su espíritu; la siguiente imagen es la del amante que está a punto de besar a la mujer que ama, pero no lo logrará nunca. Sin embargo, el hablante le dice:

“Bold Lover, never, never canst thou kiss, Though winning near the goal- yet. Do not grieve; She cannot fade, though thou has not thy bliss, For ever wilt thou love, and she be fair!” ²²⁸

Posteriormente hay una escena de un sacrificio, lo que el hablante ve es una procesión,

²²⁴ L.J Swingle. *Romanticism and Anthony Trollope: A Study in the Continuities of Nineteenth Century Literary Thought*. Michigan: University of Michigan Press, 1990, 66-70.

²²⁵ Keats, *op. cit.*, 145.

²²⁶ Caldwell, *op. cit.*, 37.

²²⁷ Bloom, *op. cit.*, 416.

²²⁸ John Keats. “Ode on a Grecian Urn.” *Complete Poems*. New York: Book of the Month Club, 1993, 135.

el resto es una conjetura. El “green altar” y el pequeño pueblo no existen en la urna, son sólo implicancias fenomenológicas del poema. Según Harold Bloom²²⁹ pertenecen a ese espacio que los críticos literarios no tienen razón para indagar, porque no es parte de la obra de arte, tal como la niñez de las heroínas de Shakespeare, o la vida matrimonial de el señor y la señora Collins en *Pride and Prejudice*, de Jane Austen. Keats especula sobre este mundo, para establecer cuales son los límites de la poesía. Finalmente llega a la conclusión de que conocer la verdad de la imaginación es volver a la vida y viviendo, el alma encontrará la belleza de su propia verdad. El alma que conoce la identidad entre verdad y belleza también conoce su propia libertad, que es en realidad todo lo que necesita saber.

Nuevamente, en esta oda, el principio de *mansion with many apartments* aparece claramente, ya que el poeta conocedor de la realidad, se introduce en el mundo del arte y de la poesía para evadir el dolor de la realidad. Nuevamente, la imaginación transporta al poeta hacia espacios nuevos y llenos de belleza aunque finalmente, como si se tratara de un juego, retorna al poeta su propia individualidad marcada por tiempo-espacio.

3.2. Ode to a Nightingale

De acuerdo con Helen Vendler²³⁰ en “Ode to a Nightingale” Keats continúa con su cuestionamiento sobre la naturaleza del arte. El reflejo del medio de la música da una característica diferente a esta oda y que la diferencian de las demás. La oda parece ser un intento por escapar del dolor deliberadamente dando vuelta los ojos; es un poema de deseo y voluntad donde la nostalgia y el amor por la belleza deben tratar de lograr realismo, supone cuestionamiento hasta que al final, es forzada a eso. La ambición de Keats, su genio y la intensidad de su mundo interior, todo sugiere que debe unirse al ruiseñor, en una expresión apasionada y expresiva; pero su culpa por haber sobrevivido a la muerte de su hermano y el sentido de dolor del mundo causa lo que se denomina estructura antifonal. Las estructuras temáticas más evidentes en el poema son las repetidas antítesis entre el poeta atado a la tierra y el pájaro libre.

Leonardo Lutwack²³¹ hace un interesante recorrido de los significados y connotaciones que ha ido adquiriendo *nightingale* en la literatura. Para comenzar, aparece en la antigua Grecia en algunos mitos. Uno de ellos es sobre el rey Tereo, quién concibió una morbosa pasión por su cuñada Philomela, la encerró, posteriormente la violó y le cortó la lengua para que no dijera nada. Tereo la mantuvo cautiva, pero Philomela hace un tapiz y a través del diseño cuenta su historia que llega a oídos de su hermana Procne. Ambas se las arreglan para vengarse de Tereo y para ello asesinan a su hijo Itis y se lo sirven como banquete a su padre, quién no sospecha nada. Cuando Tereo se entera de lo que ha sucedido, llega hasta donde las hermanas y está a punto de

²²⁹ Bloom, op. cit., 418.

²³⁰ Helen Vendler. *The Odes of John Keats*. Cambridge: The Belknap press of Harvard University Press, 1983.

²³¹ Leonard Lutwack. *Birds in Literature*. Florida: University Press of Florida, 1994, 89-110.

asesinarlas cuando los dioses los transforman a todos en aves. Procne se transforma en un ruiseñor, mientras que Philomela se convierte en golondrina, Tereo en una abubilla e Itis en un faisán. Lutwack agrega que en la transición desde el mito desde Grecia a Roma, Philomela fue la que se transformó en ruiseñor. Aunque esta versión ha sido la que ha prevalecido en Occidente desde el Renacimiento, tiene menos sentido, ya que Philomela sin lengua difícilmente podría haber cantado la compleja canción del ruiseñor. En Homero también está presente el ruiseñor. Penélope piensa en su hijo Telémaco y recuerda el destino trágico de Itylus quién fue asesinado por su propia madre por error. Desde entonces el ruiseñor ha permanecido como un pájaro que canta a comienzos de la primavera; canta desde un bosque de árboles sagrados para los muertos; e inclusive puede ser la transfiguración de algún ser humano. Sin embargo, según Lutwack²³², el Renacimiento agregó algunas otras historias al ruiseñor, tal como aquella del pájaro desconsolado que apoya su pecho sobre una espina para acentuar su dolor o disminuir su conciencia del sufrimiento. Al parecer era una imagen recurrente en la poesía medieval persa, donde la mujer era metafóricamente una rosa y su admirador desdeñado un ruiseñor. En un pasaje de "Román de la rose", traducido por Chaucer, en 1386, se sugiere que las espinas entre las rosas y por las que derrama su sangre el ruiseñor es una metáfora de la flecha de Cupido.

La leyenda de Philomela se ha mantenido como una de las favoritas de Occidente transformando al ruiseñor en el más famoso de los pájaros en la literatura y su canción²³³ como la más conmovedora. Durante el Renacimiento también se convirtió en símbolo del amor pero ligado a la muerte. Por ejemplo, en *Romeo and Juliet*, cuando los dos amantes debaten sobre el canto del ave que escuchan al amanecer puede ser la alondra o el ruiseñor. Si es el ruiseñor pueden permanecer juntos pero bajo peligro de muerte. Si es la alondra, deben separarse. Aunque el canto del ruiseñor era considerado un buen augurio en algunas partes, en otras era presagio de muerte:

***Wilt thou be gone? It is not yet near day: It was the nightingale and not the Lark,
That pierced the fearful hollow of thine ear; Nightly she sings on yond
pomegranate tree: Believe me, love, it was the nightingale.***²³⁴

En la oda de Keats, las tres primeras líneas tienen que ver con el efecto que causa en Keats la canción del ruiseñor y una explicación preliminar sobre esto:

***My heart aches, and a drowsy numbness pains My sense, as though of hemlock I
had drunk, Or emptied some dull opiate to the drains.***²³⁵

Al mencionar el opio y la cicuta comienza el tema recurrente de la bebida al que se

²³² Ibid., 3.

²³³ El canto del ruiseñor es indescifrable, a pesar de los numerosos intentos realizados desde el tiempo de Aristófanes hasta el presente para descifrar sus muchas notas y los efectos sobre aquellos que escuchan su canto. A menudo se le considera un pájaro inglés, aunque también se le encuentra en España, Portugal, Persia y Arabia. En *John Keats's Ode to a Nightingale*, se puede escuchar una muestra del canto del ruiseñor <http://www.bl.uk/onlinegallery/features/keats/keatsnightingale.html>.

²³⁴ William Shakespeare. "Romeo and Juliet". *Shakespeare Tragedies*. London: Everyman's Library, 1953, 277.

²³⁵ Keats, op. cit., 144.

aludirá en otras ocasiones en el poema. También en el primer verso el hablante comienza tratando de explicar lo que le provoca el canto del ruiseñor. El sedante natural que se extrae de la cicuta se yuxtapone con el narcótico, hecho por el hombre: el opio. El efecto de estos sedantes se parece, para el hablante, al efecto que le provoca el canto del ruiseñor. En el cuarto verso, introduce además una imagen clásica:

One minute past, and Lethe-wards had sunk: ²³⁶

Este cambio, desde imágenes puramente sensitivas, a un eco del clasicismo en el cuarto verso es una parte importante de la metáfora extendida que Keats utiliza para entender el canto del ruiseñor. Los versos segundo y tercero son una respuesta física mientras que el cuarto es una respuesta más racional, de contenido clásico ²³⁷. El quinto verso contiene un cambio nuevamente, ya que es el primero donde se menciona una entidad distinta del hablante y se hace a través del pronombre arcaico “thy”.

‘Tis not through envy of thy happy lot, But being too happy in thine happiness-

²³⁸

También aquí se produce un cambio importante desde la acción o efecto en el presente del hablante hacia el reino de la imaginación. Comenzando con el sentimiento del hablante en el presente éste va cambiando progresivamente hacia una interpretación más imaginaria.

El verso quinto expresa que no es por envidia que surge el sentimiento comenzado en el primer verso. La pregunta es ¿cual es ‘thy happy lot’? ¿Es, acaso, la habilidad del ruiseñor de cantar su canción fascinadora o el estatus del ruiseñor de estar más allá del reino puramente físico? La respuesta parece encontrarse en el verso seis dentro de la frase ‘thine happiness’. Es la felicidad propia del ruiseñor de ser él mismo y cantar su canción. El verso siete continua con esta idea a través de la frase “light – winged Dryad.” Liviano porque el pájaro no experimenta preocupación por el fastidio, fiebre o el lamento de este mundo. Una driada es una ninfa de los bosques o espíritu de los árboles quién no se encuentra atada a un árbol en particular y que al igual que el ruiseñor, puede unirse libremente a cualquiera. El ruiseñor, como una driada, es libre para cantar su canción y guiar su vida sin la intrusión de los asuntos terrenales y esto concuerda con el significado previo de “thine happiness.”

El verso octavo aunque de ningún modo central en el significado de ruiseñor es bastante efectivo al alterar un poco su significado.

In some melodious plot ²³⁹

Donde “melodious” parece ser ornamental y se refiere solamente al canto del ruiseñor. La palabra “plot” no debe entenderse aquí con su significado más siniestro que quiere decir conspiración o complot, sino más bien como mapa o gráfico. El ruiseñor, con su canto, no

²³⁶ *Ibidem.*

²³⁷ Para los griegos, el Leteo era el río del olvido del cual la personas deben beber en su camino al Paraíso.

²³⁸ Keats, *op. cit.*, 144.

²³⁹ *Ibidem.*

sólo afecta al poeta sino que crea todo un mundo de felicidad. Lo que parece confirmarse en el verso noveno donde aparecen las características de este mundo del ruiseñor.

Of beechen green, and shadows numberless²⁴⁰

La primera y más obvia interpretación es tomar esta frase en su sentido más literal, asumiendo que “beechen green” se refiere al bosque en el cual el ruiseñor habita y las “shadow numberless” las esquinas solitarias en cualquier bosque. Sin embargo, la tensión entre realidad e imaginación parece buscar otra interpretación para esta frase, “beechen green” también puede ser todo el mundo físico y “shadow numberless” pueden ser las cosas melancólicas de este mundo. De este modo, el hablante llega a la conclusión de que el ruiseñor ha sido capaz de resolver la contradicción entre realidad e imaginación. Esta idea fluye sin mayor esfuerzo hasta el verso de cierre:

Singest of summer in full-throated ease.²⁴¹

La idea de contento se une a la idea de “full-throated ease,” la pregunta que surge es ¿Por qué está el ruiseñor cantando con todo lo que da su garganta? El ruiseñor canta sin reservas con libertad, inocencia y olvido de sí mismo; lo que contrasta con la preocupación por sí mismo que tiene el hablante.

Al abrirse la segunda estrofa vuelven a aparecer referencias al acto de beber: O, for a draught of vintage! That hath been Cooled a long age in the deep-delved earth,²⁴²

El acto de beber aparece como una metáfora para el acto de compartir ideas. Aflora prácticamente en cada verso de la segunda estrofa. El poeta primeramente lo siente al soportar el efecto de la canción del ruiseñor. Sin embargo, aquí ocurre por primera vez la interacción entre el hablante y el pájaro. “A draught of vintage” es claramente una alusión al vino. El verso doceavo, puede implicar el proceso físico de guardar el vino. La descripción del sabor del vino es bastante decidora. Entre las líneas trece y quince, la idea de las dos últimas líneas es modificada por el cambio repentino de realidad a imaginación. En efecto el verso trece contiene un anticipo de este cambio:

Tasting of Flora and the country green,²⁴³

Flora es la diosa griega de las flores y puede verse como una metáfora de los sentimientos que las flores encierran en sí mismos. La segunda mitad del verso es, una vez más, una imagen de la naturaleza completando la idea enunciada en la primera parte. Por esta razón, el vino que el poeta anhela lleva en su sabor las ideas de serenidad y belleza de las flores así como también el expansivo “country green.” El verso catorce continua con esta idea aportando tres imágenes separadas de igual importancia:

Dance, and Provencal song, and sunburnt mirth²⁴⁴

²⁴⁰ *Ibidem.*

²⁴¹ *Ibidem.*

²⁴² *Ibidem.*

²⁴³ *Ibidem.*

²⁴⁴ *Ibidem.*

Las tres imágenes se encuentran separadas aunque no completamente. La danza trae a la mente un momento festivo; mientras que provenzal recuerda a Provenza, una ciudad al sur de Francia donde se cultiva la uva y la última imagen tiene que ver con la felicidad madura que ha estado en presencia del sol las tres imágenes en conjunto aluden al baile y la cosecha de los viñedos. El espíritu de los versos once al trece es de realidad mientras que las líneas trece a catorce es de imaginación. Sin embargo, en el verso quince comienza un verdadero cambio desde la lógica a la imaginación:

***O for a beaker full of the warm South, Full of the true, the blushful Hippocrene,
With beaded bubbles winking at the brim***²⁴⁵

En el verso quince aparece un anhelo de “full warm South.” El sur para el hablante puede ser el Mediterráneo por la mención de la ciudad de Provenza. El verso dieciséis continúa repitiendo las palabras “full of” y aparece el anhelo de Hipocrena. Esta palabra es el nombre que se le da a una fuente en el Monte Helicón en la mitología griega. Se le considera la fuente de inspiración por ser sagrada para las musas. Al ser la fuente de inspiración se sonroja porque representa la eterna juventud, vale decir que se mantiene siempre joven y vigorosa, es tímida porque se mantiene alejada de la sociedad de los hombres y sus aguas son de color violeta. El verso diecisiete describe la naturaleza de las aguas de Hipocrena. Esta extensión profundiza la metáfora enunciada en el verso anterior. El verso diecinueve concluye con una frase que debe considerarse en detalle:

***That I might drink, and leave the world unseen And with thee fade away into the
forest dim-***²⁴⁶

Esta frase puede tomarse de cuatro formas diferentes. En primer lugar, como el abandono de este mundo sin ser visto. En segundo lugar, el abandono del mundo sin verlo; en tercer lugar, el abandono del mundo que no se ve y en último lugar, el abandono del mundo sin volver a verlo. El contexto y el tono del poema parecería inclinarse por la tercera interpretación. La frase “fade away” en el bosque oscuro parece confirmar la idea de invisibilidad. El hablante desea abandonar el mundo que no se verá desde el bosque. El uso de “dim” implica un lugar en el cual es difícil ver. El poeta está diciendo que es preferible estar en un lugar donde es difícil encontrar el camino que permanecer en este mundo, la mayoría del cual no ha visto. Esto seguramente crea frustración en el hablante sobre los límites de este mundo, límites que él siente que el ruiseñor puede sobrepasar.

Al comenzar la tercera estrofa, las ideas de la segunda estrofa no se abandonan. Existe una conexión, no a través de una palabra sino de la idea de “fading away” en el verso veintiuno:

Fade far away, dissolve, and quite forget²⁴⁷

A primera vista, sería fácil asumir que el receptor de esta línea es el ruiseñor, pero tomado junto a la línea veinte pareciera que el hablante dirige esta línea a sí mismo. Él comienza la estrofa con la idea de olvido y luego prosigue con la idea de tristeza y

²⁴⁵ *Ibidem.*

²⁴⁶ *Ibidem.*

²⁴⁷ *Ibidem.*

enfermedad en el mundo y su deseo de abandonarlo. Sin embargo, en los versos posteriores se comprende que las líneas fueron dirigidas al ruiseñor, cuando dice:

What thou among the leaves hast never know²⁴⁸

Esta línea obviamente hace referencia al ruiseñor y su experiencia. En otras palabras, el hablante le expresa que él no siente esa tristeza y enfermedad del mundo y a partir de allí el hablante le menciona una serie de experiencias que el ruiseñor no experimentará nunca y que el hablante ha conocido. El efecto de la imagen del mundo como un lugar donde el hombre se sienta y escucha el quejido de otros hombres es útil para comprender las próximas líneas:

Here, where man sit and hear each other groan Where palsy shakes a few, sad, last grey hairs, Where youth grows pale, and spectre-thin and dies;²⁴⁹

La palabra "palsy" es por definición una parálisis de cualquier músculo como resultado de un problema nervioso, pero aquí puede ser tomado como símbolo de cualquier enfermedad. En el verso veintiséis, aparece un interesante efecto. Al parecer cuando el hablante dice:

Palsy shakes a few, sad, last grey hairs.²⁵⁰

Se refiere también a un anciano que ha sido derrotado por la enfermedad. En conjunción con el verso veintisiete se comprende porqué la persona anciana tiene importancia. El verso veintisiete cuenta el caso de un joven que se va poniendo cada vez más pálido y finalmente muere. Mientras el primer verso puede estar escrito como una generalización para todo el tema de la muerte natural, el segundo tiene más que ver con las enfermedades graves que golpean a la gente joven.²⁵¹ Los versos siguientes completan lo que se había comenzado en el verso veintitrés. Su significado no es difícil de captar.

Where but to think is to be full of sorrow And leaden-eyed despairs;²⁵²

Y se enlazan con el cansancio de la vida que se había expresado en el verso veintitrés. Sin embargo, los versos veintinueve y treinta pasan de la actualidad a la imaginación:

Where Beauty cannot sep her lustrous eyes Or new love pine at them beyond tomorrow.²⁵³

El cambio desde el mundo real al imaginario tiene su génesis en el verso veintisiete, donde el cansancio, el fastidio de la vida y la fiebre dan paso al enojo, la rabia y la impaciencia, que son menos físicos en su naturaleza. En los últimos versos de la estrofa el cambio es completo y la estrofa se renueva con las imágenes de la imaginación. El uso de las palabras es sutil en estos versos, pero importante. En el verso veintinueve, la

²⁴⁸ *Ibidem.*

²⁴⁹ *Ibidem.*

²⁵⁰ *Ibidem.*

²⁵¹ Posiblemente ecos de la muerte de Tom Keats en Diciembre de 1801 quién padeció tuberculosis.

²⁵² *Keats, op. cit., 145.*

²⁵³ *Ibidem.*

belleza no puede mantener sus ojos brillantes en este mundo, quizás porque el mundo está lleno de sombra, cansancio, fiebre y rabia de lo físico.

Al comienzo de la cuarta estrofa el poeta le pide al ruiseñor que se vaya porque él volará hacia el ave. Desde los versos 32 al 34, el hablante cuenta cómo volará hacia el ruiseñor:

Away! Away! For I will fly to thee, Not charioted by Bacchus and his pards, But on the viewless wings of Poesy, Though the dull brain perplexes and retards.²⁵⁴

Lo primero que hay que discutir aquí es lo que el hablante le dice al ruiseñor, que se aleje porque él irá tras él. Esto puede interpretarse como que el poeta no desea que el ruiseñor sufra en el mundo de los seres humanos; luego dice que ascenderá hasta él, pero no por gracia de Baco sino por gracia de la poesía y sus alas invisibles aunque la razón se confunda y demore su partida. Hay en el hablante un ansia de alcanzar la felicidad del ruiseñor, aunque la mente humana tenga limitaciones en cuanto a la verdad que puede otorgar a la razón. Al desechar los carros de Baco, el hablante también parece estar rechazando un viaje terrenal, por cuando el carro rueda sobre la tierra. En cambio, al aceptar su viaje a través de las alas de su poesía, está aceptando un viaje aéreo, más metafísico que el del carro. El hablante no alcanzará al ruiseñor a través del mundo físico sino a través del mundo metafísico. No es a través de la razón, que el hablante alcanzará al ruiseñor, sino a través de la imaginación y la poesía.

En el verso treinta y cinco dice el hablante:

Already with thee! Tender is the night,²⁵⁵

La expresión “tender is the night” es la razón por la cual el poeta le pide al ruiseñor que no venga. Las posibles lecturas para “tender” implican una fragilidad o sensibilidad para la noche. Los versos que siguen expanden el razonamiento incluso mucho más allá:

And haply the Queen-Moon is on her throne, Clustered around by all her starry Fays; But here there is no light,²⁵⁶

La palabra “haply” es un arcaísmo de “by chance”. Lo que Keats está diciendo es que la luna está en su trono por casualidad. Si la luna se levanta cada noche ¿A qué se refiere Keats? Puede referirse a la idea de que es totalmente fortuito que la luna este arriba en el cielo. En el verso treinta y ocho aparece un contraste entre el mundo del ruiseñor y el mundo del poeta. Lo más obvio es que el ruiseñor puede volar en el cielo con la luna y las estrellas mientras que el poeta solo puede permanecer en la oscuridad.

La quinta estrofa se abre con una reiteración de la oscuridad que había aparecido en la estrofa anterior.

I cannot see What flowers are at my feet, Nor what soft incense hangs upon the boughs²⁵⁷

²⁵⁴ *Ibidem.*

²⁵⁵ *Ibidem.*

²⁵⁶ *Ibidem.*

²⁵⁷ *Ibidem.*

El uso de flores en el sentimiento del verso cuarenta y uno, anticipa el simbolismo que aparecerá más tarde en la estrofa. Es interesante notar que los versos cuarenta y uno y cuarenta y dos hablan de la inhabilidad de dos sentidos: la vista y el olfato, pero el oído queda intacto. En los versos cuarenta y tres y cuarenta y cuatro, sin embargo, la inhabilidad se transforma en habilidad.

But, in embalmed darkness, guess each sweet Wherewith the seasonable month endows²⁵⁸

Antes de continuar con la habilidad o inhabilidad del poeta, es importante detenerse en el significado de la palabra “embalmed”. Embalsamar es el ritual de momificar un cuerpo y limpiarlo para su viaje al más allá. El poeta lo usa para describir la oscuridad alrededor de él, lo que puede significar que la oscuridad está muerta. El poeta no puede oler las flores pero puede sentir la fragancia en el aire. El verbo embalsamar también lleva consigo el significado de mantener en la memoria. Por lo tanto, la oscuridad ya está en la memoria del poeta, además de estar metafóricamente muerta.

Los versos cuarenta y cinco al cuarenta y nueve, otorgan una gran cantidad de información sobre la dulzura de la tierra del ruiseñor:

The grass, the thicket, the fruit tree wild White hawthorne, and pastoral eglantine; Fast fading violets covered up the leaves; And mid-May's eldest child, The coming musk-rose, full of the dewy wine.²⁵⁹

La frase “mid-May's eldest child” a menudo aparece referido a la rosa mosqueta. El término “eldest” puede significar “later” ya que la rosa mosqueta es la última de las flores viva en mayo. El espino blanco es una flor que florece a comienzos de mayo. Las violetas florecen a comienzos de mayo, pero se marchitan antes de que el mes termine. Cada una de las flores descritas, con excepción de la rosa mosqueta, se describe como en la realidad teniendo espinas. La rosa mosqueta es la excepción a la regla. Lo que puede significar que el momento presente que vive el poeta está lleno de espinas. Consecuentemente, la llegada de junio y la rosa mosqueta parecen anticipar mejores días para el poeta. Para concluir el verso cuarenta y nueve, aparece la frase “dewy wine”. Como el rocío se ve en las hojas del amanecer, se puede asumir que el vino es la vendimia del nuevo amanecer. Al mencionar el vino se construye la metáfora de la dulzura del tiempo.

La sexta estrofa se abre con un tono más oscuro que el anterior y son habladas al ruiseñor. El concepto de la muerte se expande más allá de cualquier punto previo y se recibe con más claridad la mirada del poeta sobre la muerte física:

Darkling I listen; and, for many a time I have been half in love with easeful Death, Called him soft names in many a mused rhyme, To take into the air my quiet breath;²⁶⁰

La palabra “Darkling” quiere decir en la oscuridad. El poeta ha estado enamorado de la

²⁵⁸ *Ibidem.*

²⁵⁹ *Ibidem.*

²⁶⁰ *Ibidem.*

muerte porque es la manera de alcanzar el descanso. El poeta desea partir de este mundo y tiene dos posibilidades: la muerte y el ruiseñor. Finalmente parece optar por el ruiseñor.

En el verso cincuenta y cinco, el poeta dice: Now more than ever seems it rich to die; To cease upon the midnight with no pain.²⁶¹

La pregunta es ¿por qué parece ahora el mejor momento para morir? Esta pregunta es quizás el punto más importante para comprender el poema. La oposición entre imaginación y realidad se encuentra en su punto más alto. El poeta observa la naturaleza maravillosa del mundo del ruiseñor y entonces le parece que el mundo físico donde él habita es pobre y sin luz. Ha perdido todo interés en la realidad y piensa que morir a media noche sería una muerte sencilla, sin dolor.

While thou art pouring Fort thy soul abroad In such an ecstasy!²⁶²

El poeta piensa que la muerte que ha descrito sería sin dolor por el canto del ruiseñor, que está vaciando toda su alma en el canto. El canto del ruiseñor tiene tanto poder para el poeta, que puede inclusive eliminar el dolor de la muerte.

Still wouldst thou sing, and I have ears in vain- To thy high requiem become a sod.²⁶³

El pensamiento implícito en el verso cincuenta y nueve es que el ruiseñor continuará cantando después que el poeta haya muerto.

La idea de muerte continúa en la séptima estrofa:

Thou wast not born for death, immortal bird!²⁶⁴

El verso sesenta y uno representa un importante cambio desde la realidad hasta la imaginación. También es un importante cambio en el tono del poema. De la realidad de la muerte en el mundo físico, se pasa al mundo inmortal de la imaginación. Mientras la sexta estrofa parece articular una mirada depresiva hacia las dificultades del mundo, la estrofa siete comienza rebelarse a través de la lógica de la existencia del ruiseñor. El hecho de que el ruiseñor no esté hecho para la muerte contrasta con los sentimientos del poeta en la estrofa tercera. La idea de la inmortalidad del ruiseñor cobra fuerza en las los versos siguientes:

No hungry generations tread thee down; The voice I hear this passing night was heard In ancient days by emperor and clown²⁶⁵

El ruiseñor es inmortal, porque no ha sido derribado ni siquiera por las generaciones hambrientas. Esto puede tomarse como una metáfora general sobre la inhabilidad del hombre de eliminar el poder de la imaginación. Los versos que vienen a continuación

²⁶¹ *Ibidem.*

²⁶² *Ibidem.*

²⁶³ *Ibidem.*

²⁶⁴ *Ibidem.*

²⁶⁵ *Ibidem.*

desarrollan aún más la idea de la inmortalidad. Keats continúa filosofando sobre la canción del ruiseñor entre los versos sesenta y cinco y sesenta y siete.

Perhaps the self-same song that found a path Through the sad heart of Ruth, when, sick for home. She stood in tears amid the alien corn; ²⁶⁶

La alusión más importante aquí es a la mujer bíblica, Ruth, que en la realidad extraña su país, se yuxtapone con el efecto de la canción del ruiseñor sobre ella. Ruth aparece de una forma semejante a la que tiene el hablante. Su tristeza se transforma en esperanza al momento de la muerte cuando oye al ruiseñor.:

The same that oft-times hath Charmed magic casements, opening on the foam Of perilous seas, in fairy lands forlorn. ²⁶⁷

A través de la canción del ruiseñor, el poeta puede asomarse al mundo encantado de los cuentos de hadas, con castillos, mares peligrosos, etc. El mundo del ruiseñor, es el mundo de la imaginación y las tierras encantadas son producto de la canción del ruiseñor.

La última estrofa del poema aparece unida a la estrofa anterior por medio de la palabra "forlorn". Es la última palabra de la séptima estrofa y la primera de la octava estrofa. En la última estrofa la palabra "forlorn" también sirve de cambio final entre el mundo de la realidad y el mundo de la fantasía. La séptima estrofa tiene que ver con el mundo imaginado del ruiseñor mientras que la octava estrofa es el mundo de la realidad y del presente:

Forlorn! The very word is like a bell To toll me back from thee to my sole self ²⁶⁸

En la estrofa siete la palabra "forlorn" quiere decir completamente perdido, pero en la estrofa ocho implica separado y deprimido. Es como si la palabra "forlorn" fuera el gozne que hace que nuevamente se cierre la ventana hacia la cual se podía mirar el mundo de la imaginación. El poeta está choqueado porque el mundo de la imaginación ha sido clausurado y debe retornar al mundo real. La canción del ruiseñor tiene el poder de cruzar por ambos mundos, al igual que la palabra "forlorn"

Adieu! The fancy cannot cheat so web As she is fated to do, deceiving elf ²⁶⁹

Al parecer el mundo de la imaginación no puede ser "imaginado" sino que debe ser alcanzado con esfuerzo. La última frase, "deceiving elf" pinta la idea de "fancy" como un elfo acostumbrado a los trucos y al engaño.

Al final el poeta le pide al ruiseñor que se vaya y piensa que la canción es triste porque se da cuenta que nunca podrá alcanzar al ruiseñor, la canción se está disolviendo en el presente:

Past the meadows, over the still stream, Up the hill-side, and now 'tis buried and deep In the next valley-glades: ²⁷⁰

²⁶⁶ *Ibidem.*

²⁶⁷ *Ibidem.*

²⁶⁸ *Ibidem.*

²⁶⁹ *Ibidem.*

Es interesante notar que la canción se diluye y las imágenes retornan a la naturaleza terrenal. El pasaje también da la impresión de viajar con el poeta hacia el lugar donde originalmente se encuentra con el ruiseñor. El poema concluye con estos dos versos.

Was it a vision, or a waking Dream? Fled is that music – Do I wake or sleep?²⁷¹

El poeta parece estar tan desorientado una vez que la canción del ruiseñor cesa, que no sabe si está despierto o si ha soñado. O quizás la palabra “sleep” tiene que ver con la muerte, que en la tradición literaria es como una muerte más corta. El poeta desea abandonar el mundo real y unirse al ruiseñor. Sin embargo, no encuentra en el canto del ave, la permanencia que desea. No obstante comprende que la impermanencia no es parte del canto del ruiseñor, sino de sí mismo. De este modo, el poeta ha querido resolver la tensión insalvable entre realidad e imaginación. El texto completo de la oda puede ser leído como la meditación sobre el momento preciso para la muerte. El ruiseñor representa la resolución perfecta e inalcanzable de la tensión entre la realidad y la imaginación.

Así como “The Tyger” era un poema de fuego; “Ode to a Nightingale” es un poema de aire, donde la imagen de un pájaro es llevada a ultranza y en la cual converge la imaginación y la realidad. Gastón Bachelard señala que: “el ala, atributo esencial de la volatilidad, es sello ideal de perfección en casi todos los seres”²⁷² El hombre envidia las alas del pájaro y de cierta forma desea volar hacia él para purificarse u obtener revelaciones que no podría lograr atado a su cuerpo mortal. En el Fedro ya se encuentra la trascendencia de las alas. La fuerza de las alas consiste en poder llevar y elevar aquello que es pesado a la presencia de los dioses. A través de las alas el hombre podría aspirar a la pureza. Sin embargo, en los pájaros también hay fuego de tipo elemental donde reside su inmenso poder y que tiene que ver con la capacidad para abandonar la tierra y vivir en el aire soleado. El ruiseñor de Keats también vive en la pureza, en la luz y en el esplendor poético. El hablante desea hacerse uno con él y abandonar el dolor que producen las ataduras a la realidad física y corporal; transformarse en un ser puramente alado, liviano. Cirlot²⁷³ concuerda con Bachelard en el sentido que todo ser alado es símbolo de espiritualidad, es un ser que representa la ayuda divina.

Para concluir este capítulo y sistematizar las ideas analizadas, es importante destacar la pluralidad de significados que atribuye Keats a *nightingale*. En primer lugar, es necesario recordar que Keats al igual que Blake es un poeta urbano. A diferencia de Wordsworth y Coleridge que según Nicholas Roe²⁷⁴ convierten a Londres en símbolo de la ciudad populosa y de la alienación mental y espiritual porque precisamente viven fuera de ella, Keats y Blake experimental realísticamente la contaminación derivada de las

²⁷⁰ *Ibidem*.

²⁷¹ *Ibidem*.

²⁷² Gastón Bachelard. El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento. México. D.F.: Fondo de cultura económica, 1958, 88.

²⁷³ Cirlot, op. cit., 26.

²⁷⁴ Nicholas Roe. John Keats and the Culture of Dissent. Oxford: Oxford University Press, 1997, 199.

condiciones insalubres de la vida urbana. La relación de Keats y de Blake con la ciudad está mediatizada por su propia experiencia. En el caso particular de Keats, la ciudad se describe en términos médicos que hacen alusión a sus tempranos estudios de medicina. Roe²⁷⁵ agrega que Keats entiende la ciudad como el lugar de la parálisis, de la palidez, de la enfermedad, del dolor. Para Keats el *nightingale* conlleva un efecto etéreo, purificador; un intento por “escapar”. El mundo del ruiseñor es el sitio de la libertad y la felicidad. El lugar del ruiseñor, le permite al poeta acercarse a la poesía, la música, el ideal, la inmortalidad y la eternidad.

Aunque la leyenda dice que Keats escribió su oda inspirándose en el canto de un ruiseñor que había construido recientemente un nido en las inmediaciones de su casa, es muy probable que la relación más cercana de Keats con el ruiseñor haya estado mediatizada por otros textos. El ruiseñor de Chaucer, por ejemplo, que también es polisémico aparece en el General prologue de *Canterbury Tales* y está asociado al joven escudero, hijo del caballero:

He could make songs and words thereto indite, Joust, and dance too, as well as sketch and write. So hot he loved that, while night told her tale, He slept no more than does a nightingale.²⁷⁶

En este caso, el joven escudero es metafóricamente un ruiseñor porque canta, compone música y no duerme en las noches pensando en su amada. Chaucer explora la significación que adquiere el ruiseñor a través del amor cortés en su tradición “oficial” y en la forma invertida. En el “Cuento del Molinero”, el ruiseñor se asocia metafóricamente a Absalom, el amante que canta y es rechazado ominosamente por Alyson:

He sang as tremulously as nightingale²⁷⁷ ;

La tradición tiene que haber jugado un rol importante en la lírica de Keats que se sentía estancado en la ciudad “long in city pent”, a diferencia de Wordsworth y Coleridge. Es por esta razón que Keats otorga al ruiseñor una significación de movimiento, de desplazamiento, de transposición que le permite llenar poéticamente el vacío que experimenta. Para Keats, el ruiseñor engendra un nuevo orden y esta es una de las principales significaciones que adquiere, la creación de un mundo nuevo. En este mismo sentido, el ruiseñor sería el lugar intermedio entre el ser y el no ser, entre la vida y la muerte. Un sitio de ambigüedad entre lo ideal y lo real, la unión y la separación. El ruiseñor es un trance, una combinación de dos estados inestables. Une en sí el sufrimiento del mundo y la aspiración heroica hacia la felicidad, contiene en sí la inocencia de Blake y la experiencia. Esto último es quizás lo que mejor caracteriza al ruiseñor de Keats, una inestabilidad en la significación, una reunión de significaciones aparentemente opuestas que se asemejan al tigre de Blake. Para sistematizar, es posible que el ruiseñor venga a llenar un vacío semántico en la poesía de Keats y de otros románticos como Blake para connotar la aspiración lírica de ascensión, de liberación de tempo-espacial tan característica de los románticos. Tanto el ruiseñor de Keats, el tigre

²⁷⁵ Ibidem.

²⁷⁶ Geoffrey Chaucer. *Canterbury Tales*. Trans. J.U. Nicolson. New Cork: Garden City Publishing Company, 1934, 4.

²⁷⁷ Chaucer, *op. cit.*, 94.

de Blake, el albatros ²⁷⁸ de Coleridge y la alondra ²⁷⁹ de Shelley transitan entre el mundo de lo alto y el mundo terrenal. Llevan en sí la dicotomía del estar aquí y el estar allá. Su naturaleza es divina y el hablante los ve como única posibilidad para ascender. Sin embargo, esta ascensión es a menudo truncada, en Keats porque el hablante despierta y se reconoce en su propia realidad temporo-espacial; en Blake porque el tigre es parte de esa “experiencia” de la que el hablante desea huir, en Shelley porque la alondra se eleva cada vez más alto hasta que el hablante la pierde de vista y en Coleridge porque el albatros es asesinado por el marinero quién desea ascender contraviniendo los designios divinos.

No es posible aún extraer conclusiones generales; sin embargo, puede afirmarse con certeza la importancia del romanticismo en la poesía moderna. Tanto Blake como Keats “desterritorializan” y “reterritorializan” los significados de *tyger* y *nightingale* en cada entrada y salida que hacen por sus obras. Ambos significantes incluyen sombras y rastros de múltiples significados que no logran cerrarse dentro de los cánones románticos. No cabe duda que el romanticismo y en especial estos poetas “juegan” con la relación entre el significante y el significado, tal como Borges “jugará” en el siglo XX. En este sentido, es comprensible la admiración que Borges sintió por ambos románticos. La belleza de su poesía se complementa con un atrevido juego literario probablemente observado por Borges, puesto en práctica posteriormente y llevado hasta sus últimas consecuencias.

²⁷⁸ Samuel T. Coleridge. “The Rime of The Ancient Mariner.” The Norton Anthology of English Literature. Ibid., 1487-1503.

²⁷⁹ Percy Bysshe Shelley. “To a Skylark.” Complete Poems. New York: Book of the Month Club, 1993, 381.

Parte II. Tyger, Nightingale y Borges

El infinito ruiseñor ha cantado en la literatura británica; Chaucer y Shakespeare lo celebran, Milton y Mathew Arnold, pero a John Keats unimos fatalmente su imagen como a Blake la del tigre (“El Ruiseñor de Keats” Otras Inquisiciones , Jorge Luis Borges)

All who utter the words in the name of the one uttered them not only provoke their own salvation, but also initiate a redemption without end. (Talmud)

Capítulo IV: Diseminación de *tyger* en la obra de Jorge Luis Borges

Pocos escritores latinoamericanos han recibido la atención que la crítica ha otorgado a la obra de Borges. Su obra es estudiada en Estados Unidos, Europa y Latinoamérica desde distintos puntos de vista. Así por ejemplo, de acuerdo con Emir Rodríguez Monegal²⁸⁰, ya desde 1925 el crítico francés Valéry Larbaud dedicaba un artículo al primer libro de ensayos de Borges, Inquisiciones. En aquel mismo tiempo, Néstor Ibarra escribía una tesis universitaria para la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires sobre la nueva

²⁸⁰ Emir Rodríguez Monegal. “Borges y la ‘Nouvelle Critique’”. Borges hacia una lectura poética. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1976, 95-120.

poesía argentina, donde incluía a Borges. En 1939, Ibarra publicará en *Mesures* la primera traducción de Borges al francés. En plena guerra mundial, Roger Caillois funda en Buenos Aires, con el patrocinio de Victoria Ocampo, una revista de la Francia libre, *Lettres Francais* donde se publican traducciones de su obra.

Durante la posguerra la crítica francesa discute sobre el supuesto cosmopolitanismo de Borges. Ya en 1961, al obtener Borges el Premio Nacional de Editores (que comparte con Samuel Beckett) se convierte en referencia obligada cuando se trata de cierto tipo de literatura y aparece continuamente asociado a Kafka y Nabokov. Pero además es el punto de partida para el comienzo de las “especulaciones críticas de Genette y Ricardou, como estímulo para la invención narrativa (Robert-Grillet), filosófica (Michael Foucault), cinematográfica (Godard).”²⁸¹ De hecho, Foucault cita a Borges al comienzo de su libro, *Las palabras y las cosas*²⁸², y así la presencia de Borges en Francia alcanza niveles insospechados.

Uno de los primeros críticos que examina el juego narrativo de Borges y la estructura de los narradores es Maurice Blanchot²⁸³, quién define a Borges como un ser laberíntico, oculto en un espacio de ceguera y oscuridad. En este espacio infinito, no habría una línea recta, no se vería jamás desde un punto a otro, como tampoco habría un punto de partida que dé comienzo a la marcha. Borges es definido como un ser puramente literario en quién el libro y la ficción se imponen a la realidad. Blanchot no deriva de esta afirmación ninguna desvalorización en el terreno moral que pudiera ser criticable a Borges. Sin embargo, según Monegal²⁸⁴ estas palabras de Blanchot no fueron oídas por toda una generación de críticos argentinos y latinoamericanos que acusaron a Borges de juego, de bizantinismo, de mala fe por su escaso “compromiso” con la realidad y la historia. Sin embargo, el punto de vista de Blanchot resulta interesante, porque rescata la “dignidad de la literatura” por sobre la existencia del autor. Blanchot rescata el hecho de que Borges haya hecho hincapiés en la residencia de lo infinito en lo imaginario, la posibilidad de invención de tramas y argumentos es infinita.

Gérard Genette examina un aspecto de la obra de Borges que desconcierta a ciertos críticos y lectores: las diversas entonaciones que ha tomado una idea, un tema o una metáfora a través de los años. Genette realiza una acuciosa lectura del cuento de Borges, “Pierre Menard, autor del Quijote.” Y lo cruza con el ensayo borgiano “Kafka y sus Precursores” donde Borges llega a la conclusión de que cada escritor crea a sus precursores. Este enfoque intertextual de Borges, le permite a Genette esbozar la “admirable utopía literaria” y de alguna manera retoma lo señalado por Blanchot sobre el infinito, aunque desde una perspectiva de análisis puramente literario. Además se encuentra implícita la concepción de la escritura como lectura que será desarrollada por la crítica más adelante.

²⁸¹ *ibid.*, 96.

²⁸² Michel Foucault. *Las palabras y las cosas: Una arqueología de las ciencias humanas*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.

²⁸³ Maurice Blanchot. *Le Livre a Venir*. Paris: Gallimard, 1959, 116-119.

²⁸⁴ *ibid.*, 100.

En su ensayo, "The God of the labyrinth", Jean Ricardou señala que Borges tiene una postura profundamente laberíntica en sus cuentos. Ricardou examina el ensayo que Borges escribe sobre el cuento de Poe "The Adventures of Arthur Gordon Pym." Ricardou analiza la conclusión a la cual llega Borges sobre el color del agua que circunda el sitio donde llegan los tripulantes de la goleta Jane-Guy. Borges había señalado que la extrañeza del agua radicaba en que no era incolora sino blanca. Sin embargo Ricardou, llega a la conclusión de que esa agua extraña es realmente la escritura. Sin embargo, Ricardou, está interesado en la escritura de Borges y como tal llega a la conclusión de que en ella existe algo de mágico, en el sentido de que nada es dejado al azar, una especie de causalidad mágica rige el mundo y eso es lo que Borges precisamente quería demostrar. Ricardou comprende que en la escritura borgeana los pormenores van profetizando episodios posteriores, lo que en la narración se convierte en vigilancias, ecos y afinidades.

La crítica sobre la obra de Borges se ha centrado además en prefiguraciones que su obra ha hecho de diversas teorías literarias. Así Block de Behar²⁸⁵ señala que la obra de Borges anticipa poéticamente la "teoría de la recepción." Borges nunca descuidará su lector, quizás porque él se sabe lector por excelencia. También Borges sabe que el lector es autor por excelencia. Block de Behar agrega que "frecuentemente sus personajes son lectores; los narradores de sus cuentos narratorios de otros cuentos, o de los mismos."²⁸⁶ El fenómeno de la recepción no se propone como descubrimiento; sin embargo, la "interpretación" aparece como el aspecto central de la experiencia estética.

No sólo se anticipa Borges a la teoría de la recepción sino también a las teorías que se focalizan en el misterio de la escritura. Para Borges, así como para Derrida, la escritura parece estar en permanente tensión y contradicción. Así lo hace notar Jacques Derrida en su famoso ensayo, "La farmacia de Platón."²⁸⁷ En este ensayo Derrida cuestiona las distintas contradicciones que la escritura ha experimentado desde la antigüedad. Platón, en el Fedro, se remonta a un pasado egipcio donde se deja entrever la desconfianza sobre la escritura. Derrida explora la doble y opuesta significación de la palabra *pharmakon* que significa medicina, remedio y veneno a la vez y la aplica metafóricamente a su concepción de escritura. "El *pharmakon* sería una sustancia, con todo lo que esa palabra puede connotar, en realidad de materia de virtudes ocultas, de profundidad criptada que niega su ambivalencia al análisis, preparando ya el espacio de la alquimia, si no debiésemos llegar más adelante a reconocerla como la anti-sustancia misma: lo que excede todo filosofema: lo que excede indefinidamente como no-identidad, no esencia, no sustancia, y proporcionándole de esa manera la inagotable adversidad de su fondo y de su ausencia de fondo."²⁸⁸ La escritura para Derrida tendría, en su esencia, un aspecto positivo y uno negativo, que la destruye. La escritura, a diferencia del discurso

²⁸⁵ Lisa Block de Behar. Al margen de Borges. Buenos Aires: Siglo xxi, 1987, 45.

²⁸⁶ Ibidem.

²⁸⁷ Jacques Derrida. "La farmacia de Platón." La diseminación. Madrid: Espiral/Fundamentos, 1975, 91-263.

²⁸⁸ ibid., 103.

oral que transcurre en el tiempo queda fija, dando lugar a una apertura textual infinita. La escritura está en constante movimiento y ruptura y la diseminación la abre sin fin, lo que hace imposible que sujete huella.

La segunda parte de esta investigación explorará precisamente el trabajo escritural de Borges y su apertura infinita a los textos de los poetas románticos ingleses: Blake y Keats. El capítulo cuatro tiene como eje central la primera hipótesis de trabajo delineada en la introducción que se relaciona con la adquisición de nuevas significaciones del significante *tyger* al diseminarse rizomáticamente en la obra de Borges. En el capítulo dos se hizo un trazado de los posibles significados que otorgaba Blake a *tyger* en el contexto del romanticismo, llegándose a la conclusión de que para Blake *tyger* es una gran concentración de sentido, polifónico y plurivalente. Dentro de su misma obra poética, así como en sus grabados, *tyger* alberga distintas significaciones, las que se mantienen en permanente tensión e inestabilidad. El capítulo cuatro examinará los nuevos sentidos que adquiere *tyger* en el nuevo contexto discursivo borgiano.

El soporte teórico más importante para el análisis de los nuevos sentidos de *tyger*²⁸⁹ es la noción de texto como sitio de resistencia a la significación estable²⁹⁰. En otras palabras, la imposibilidad de estabilizar la relación significante / significado. Las ideas no se presentan cerradas o terminadas sino que es el lector y sus experiencias de lectura anteriores las que producen los significados. Cada significante mantiene una "otredad" cuando se acerca a algún texto, lleva en sí lo otro por lo que se transforma en un lenguaje disruptivo y revolucionario. Cada texto presenta significantes con distintas significaciones, lo que proporciona ambigüedad. Existiría un juego de significantes que siempre está llevando a otros significantes y la huella de cadenas significantes que irrumpe e infinitamente difiere la significación en cada significante. El discurso contendría múltiples voces, lo que implicaría que ninguna palabra tiene una significación solamente, ningún significado estabiliza la significación, el lector no descubre ya "un significado" sino que distingue el "pasaje" de significaciones que fluyen, explotan o regresan. El origen de un texto no es una conciencia autorial unificada sino una pluralidad de voces, de otras palabras, de otros textos. El texto está hecho de multiplicidad de escrituras obtenidas de distintas culturas que entran en relaciones de diálogo, parodia y contraste.

De acuerdo con los planteamientos de Kristeva²⁹¹, el primero en desarrollar un trabajo en esta dirección fue Mikhail Bakhtin. Su trabajo representa uno de los intentos más sólidos de trascender las limitaciones del formalismo ruso. Bakhtin se aparta del tecnicismo del lingüista, reemplazando la mirada estática del texto por un modelo donde la estructura literaria no simplemente existe sino que existe en relación con otros textos. Bakhtin le otorga una dimensión dinámica al texto, como un discurso, con su concepto de

²⁸⁹ Este soporte teórico será el mismo cuando se realice el análisis de los significados que adquiere *nightingale* en la obra de Borges.

²⁹⁰ Julia Kristeva. "Words, Dialogue and Novel." *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art*. Ed. Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 1980, 64.

²⁹¹ *ibid.*, 64-68.

la “palabra literaria” como una intersección de superficies textuales más que un punto de significado fijo; como un diálogo entre muchas escrituras: la del escritor, la del lector y la del contexto socio-cultural previo o contemporáneo. Según Kristeva, al introducir el “estatus de palabra” como unidad estructural mínima, Bakhtin sitúa el texto dentro de la sociedad y de la historia, que aparecen entonces como textos leídos por el escritor y dentro del cual éste se inserta para reescribirlas. La historia lineal aparece como una mera abstracción, La única forma en la que un escritor puede “transgredir” esta abstracción es a través de un proceso de lectura- escritura.

Dentro de los conceptos postestructuralistas, los enunciados por Foucault aportan ideas muy relevantes. Según Claire Colebrook²⁹², para Foucault no existe nada fuera del discurso y el hombre no es nada aparte del discurso que construye. Sin embargo, lo mas relevante de Foucault es que al parecer, las palabras no son la expresión de cosas ya significadas. La palabra en sí misma no está previamente ordenada, el lenguaje era en un principio no-representacional, no estaba subordinado a algún ser fuera de sí mismo. La aparente división entre un mundo verdadero y uno concomitante representado por un discurso es, insiste Foucault, una división históricamente construidas y cuyos limites se pueden discernir.

Otro concepto metodológico relevante es el de rizoma, que está relacionado con el anterior. El rizoma²⁹³ cumple con algunos principios básicos que lo caracterizan. En primer término, como núcleo discursivo está dado por el principio de conexión y heterogeneidad, en otras palabras, cualquier punto del rizoma puede ser conectado con cualquier otro. En teoría, un rizoma no deja nunca de conectar eslabones semióticos. Otro principio que lo define es su multiplicidad, a medida que aumenta su conexión aumenta su multiplicidad. También el rizoma está definido por el principio de ruptura asignificante, lo que quiere decir que un rizoma puede romperse en algún punto pero vuelve a comenzar sus conexiones.

Además de lo anterior, el rizoma tiene principios de cartografía y de calcomanía, en otras palabras, un rizoma no responde a ningún modelo estructural organizativo. Existe un mapa abierto que se conecta en todas dimensiones y que se diferencia del “calco” que siempre conecta con lo mismo. El rizoma no vuelve nunca a lo mismo y deriva en múltiples entradas y salidas.

Lo significativo del rizoma es que conecta un punto con cualquier otro punto y esta conexión no remite a la misma naturaleza. Es así como el rizoma conecta o pone en juego significantes de naturalezas muy distintas. Existe en el rizoma una estructura de tipo laberíntico: no tiene principio ni fin, tiene un medio por el que se desborda, está hecho de líneas de fuga que crecen, desbordan y desterritorializan, por lo que todo en el rizoma es de corto plazo, y puede ser desmontable y construido y destruido. El concepto de rizoma plantea interesantes perspectivas desde donde observar con profundidad el trabajo literario de Borges, cuya escritura tiene una textualidad plurivalente. En Borges

²⁹² Claire Colebrook. *Philosophy and Post-Structuralist Theory from Kant to Deleuze*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2005, 162.

²⁹³ Gilles Deleuze y Félix Guattari. *Rizoma*. Valencia: Pre-textos, 1997.

claramente se aprecia que el texto es una relectura y reescritura y como tal existen significantes que han sido recodificados. Lo interesante del concepto de rizoma es que revela claramente que la relación signifiante / significado es convencional y que un signifiante podría, eventualmente “viajar” por variados textos adquiriendo nuevos significados en una búsqueda infinita. Alfonso de Toro agrega que: “el procedimiento deconstruccionista de Borges no tiene como finalidad producir un significado, un mensaje tradicional, sino persigue la búsqueda como tal.”²⁹⁴. Derrida también concuerda con este planteamiento al señalar que la historia de la escritura ha sido siempre nómada y contaminada²⁹⁵, lo que de alguna forma también deslegitima el origen (UR: lenguaje primigenio). Esto último no significa que la traza o la huella niegue al origen, sino que este se pierde en el recorrido de la historia de la significación. Existe una “postergación infinita” del significado, que asemeja más un camino por recorrer que no conduce a ningún lugar, el deslizamiento, el rodar en una dirección desconocida lleva a un caos. Así como se ha dicho antes, la lectura es una re-escritura. Ambas acciones se organizan a jerárquicamente, porque están al mismo nivel. De este modo, una interpretación es el resultado de una lectura; es un comentario, un suplemento, donde la autoría se pierde, ningún significado es final, todos se ramifican. Así, los significados se liberan y generan la oposición presencia / ausencia. Existe en la escritura una “ausencia fantasmal” producto del abismo rizomático. Barthes²⁹⁶ agrega que en los textos ideales, las redes son múltiples y llevan a cabo un juego entre ellas, donde ninguna puede dominar sobre las demás. El texto no es una estructura de significados, sino más bien una galaxia de significantes que carece de comienzo y fin, el acceso es a través de múltiples entradas sin que ninguna pueda ser la principal.

Todos los autores mencionados coinciden en la existencia de una desterritorialización o viaje semántico que hace cada vez más compleja la relación entre signifiante y significación. Toda desterritorialización lleva implícita una reterritorialización en un contexto diferente que puede ser de tipo híbrido, vale decir mantiene “huellas” o “sedimentos” de los significantes anteriores que se mantendrían en pugna. Reterritorialización es gestión de diseminación, nomadismo, rizoma, hibridez o continua redefinición, tensión irreductible de significados.

Borges re-inscribe *tyger* como tigre en su obra y este dispositivo se disemina a través de sus ensayos, cuentos y poemas con una estructura rizomática. El primer problema teórico que se presenta es el cambio de *tyger* a tigre. Siguiendo la línea de discusión teórica se puede argumentar que primeramente *tyger*, un signifiante inglés, disemina en la obra de Borges con la forma de tigre, un signifiante español. El Diccionario de la Real Academia define tigre como “mamífero felino muy feroz y de gran tamaño, de pelaje blanco en el vientre, amarillento y con listas oscuras en el lomo y la cola, donde las tiene

²⁹⁴ De Toro, Alfonso. “El siglo de Borges: El discurso Postmoderno y Postcolonial de Jorge Luis Borges. Los fundamentos del pensamiento occidental del siglo XX y XXI”. Centro de investigación iberoamericana de la Universidad de Leipzig 2003. 25 Febrero 2005 <http://www.uni-leipzig.de/%7Edetoro/siglodeborges/sigloborsp.htm>.

²⁹⁵ Derrida, op. cit., 105.

²⁹⁶ Roland Barthes. S/Z. London: Cape, 1974.

en forma de anillos: la especie más conocida es propia de la India”²⁹⁷. El Diccionario de la Real Academia también define tigre como “persona cruel y sanguinaria”²⁹⁸. Es interesante que esta segunda acepción de la palabra tigre aparezca ahora denotativamente. Sin embargo, es producto de sucesivas metaforizaciones, que quedaron fijas, y que prácticamente ya no se cuestionan. La primera diseminación de *tyger* es tigre, podemos argumentar que *tyger* se une al significante tigre, significando este mamífero felino de gran tamaño. Los significados entregados por los diccionarios, sin embargo, simplifican y limitan el significado de tigre. Es importante recordar que en Blake, *tyger* tenía un interesante juego ambivalente de ferocidad, de dureza, de oscuridad, instinto de poder, fuerza, misterio, miedo, pero también de luz, de conciencia poseedora del pasado, presente y futuro. El tigre era lo incognoscible de la naturaleza y también contenía lo luminoso. La riqueza del *tyger* de Blake surge de la significación textual poética y de la “iluminación” que hace al tigre visible a través de colores y formas. Borges retoma el significante tigre y le atribuye significados diversos que diseminan por su obra. En estas palabras adquiere significados nuevos y ninguna significación cierra la cadena que se perpetúa de manera infinita. Es por esta razón que esta investigación plantea la reterritorialización de tigre, la búsqueda infinita de nuevos significados. Reterritorialización no debe entenderse, de ningún modo, como la llegada a un significado determinado y la estadía perpetua en él. Por el contrario, denota la llegada a múltiples significaciones, muchas veces distintas entre sí. Reterritorialización también incluye un factor cultural; ya que es el trasvasije cultural el que hace posible la ida y venida de significantes entre el romanticismo inglés y postmodernismo latinoamericano.

El objetivo de este capítulo es examinar el diálogo interdiscursivo que se produce entre Borges y Blake a través de las huellas de *tyger* en la obra borgeana. Gérard Genette²⁹⁹ enfatiza la idea de que el objeto de la poética no es el texto literario aislado, sino su trascendencia textual, sus vínculos con otros textos. Uno de los aspectos que recalca Genette es la idea del palimpsesto, en donde se presupone siempre la existencia de un texto previo que es transformado. Para Genette cualquier escritura es una re-escritura y por esto cualquier literatura es en verdad, una literatura de segundo grado. Más que insistir en el texto mismo, Genette se focaliza en las relaciones que establece ese texto con otros. La forma en que se re-escriben y re-leen unos a otros³⁰⁰. Borges lee a Blake y en el proceso de lectura se da también un proceso de re-escritura. Ambos actos se dan en una relación de equivalencia, ajerarquizada. Cada nueva lectura es una reescritura con un estatus nuevo, con características rizomáticas que evita cualquier

²⁹⁷ “tigre” Diccionario de la Real Academia Española. 2002. 21 Junio, 2006. <http://buscon.rae.es/diccionario/cabecera.htm>.

²⁹⁸ *ibidem*.

²⁹⁹ Gerard Genette. Palimpsests: Literature in the Second Degree. Trans. Channa Newman and Claude Doubinsky. Nebraska: University of Nebraska Press, 1982, ix.

³⁰⁰ El concepto de intertextualidad de Genette es bastante más complejo. Existe para él una serie de recursos utilizados por los escritores al momento de re-escribir un texto. La parodia, el travestismo, la transposición, el pastiche, la caricatura son formas diversas en que se manifiesta la intertextualidad.

determinación interpretativa cerrada. El texto permanece en un eterno proceso interpretativo. Como ya se vio en el capítulo dos, Blake tampoco cierra completamente la interpretación de *tyger*, manteniendo un nivel de ambigüedad que enriquece el análisis.

Según Lisa Block de Behar³⁰¹, incluso con el riesgo de caer en la redundancia, es importante tener presente la gravitación de referencias en el universo borgeano donde se conjugan distintos discursos al mismo tiempo. La escritura no puede evitar otras escrituras, la repetición literaria reitera y demanda las afinidades de un lugar compartido aunque más que un lugar compartido es un lugar común que más allá de las circunstancias y las diferencias y en la base de coincidencias verbales, conduce a signos universales. El universo literario de Borges multiplica los textos de otros, acumulando en potencia una obra de características infinitas. En Borges, aparecen otras escrituras disparatadas, aparentemente inconexas, fragmentarias y estos fragmentos van y vienen por su escritura. Según Block de Behar³⁰², la ida y venida de las citas replica un ritual literario que tiene que ver con el ritual del círculo. Esto quiere decir que al citar, cada "quotation" es potencial material para ser citado por otros textos, y así, de algún modo la cita regresa al comienzo para dar inicio a su circular nuevamente. Una cita es, en realidad, una reunión y un trasvasije de dos o más textos. Para Borges, la cita revela que los autores son lectores que reescriben lo que ya ha sido escrito. Ya no se discute que cada autor cree a sus predecesores y así tampoco se discute que Borges crea a otros autores que lo siguen. La escritura de Borges tiene atribuciones que se presumen externas al universo textual, entrelazándose en una forma que se extiende y desaparece. La textualidad borgeana parece confundir las referencias, impidiendo la salida fácil de esta, mas allá de las convenciones disciplinarias su escritura se desliza entre bordes literarios y filosóficos, superponiendo teoría, poesía, historia y ficción, representación y referencia. Nicolás Rosa³⁰³ expresa lo anterior acertadamente cuando dice que: "escribir hoy sobre Borges significa escribir con Borges" enfatizando la idea de que el corpus, su escritura propiamente tal es el texto de Borges sumado a todos los textos que Borges ha leído y junto a eso toda la crítica que se ha escrito sobre él. El texto borgeano se transforma así en algo monstruoso que se multiplica infinitamente.

Ahora Bien, Karl Blüher³⁰⁴ ha observado un aspecto muy interesante en relación con la intertextualidad borgeana. En primer lugar, la intertextualidad aparecería como un juego intertextual de erudición que se manifiesta en la necesidad constante de citar autores muchas veces ampliamente conocidos, otras veces no tan conocidos y algunas

³⁰¹ Lisa Block de Behar. Borges: The Passion of an Endless Quotation. New York: State University of New York Press, 2003, 4.

³⁰² Block de Behar, op. cit., 6.

³⁰³ Nicolás Rosa. "Texto-Palimpsesto: Memoria y olvido textual." Jorge Luis Borges. Variaciones Interpretativas sobre sus procedimientos literarios y bases epistemológicas. (Ed. Kart Alfred Blüher y Alfonso de Toro. Frankfurt, Madrid: iberoamericana, 1995, 169.

³⁰⁴ Karl Blüher. "Postmodernidad e Intertextualidad en la obra de Jorge Luis Borges." Jorge Luis Borges. Variaciones Interpretativas sobre sus procedimientos literarios y bases epistemológicas. (Ed. Kart Alfred Blüher y Alfonso de Toro. Frankfurt, Madrid: iberoamericana, 1995, 119-132.

veces hasta oscuros. Según Blüher, esta necesidad de citar otros autores tendría la finalidad de otorgar a la narración una apariencia de credibilidad y en muchos casos, se da una simulada intertextualidad, al citar novelas y autores inexistentes. Como en el caso de El Acercamiento a Almotasim donde irónicamente Borges disfraza de seriedad la crítica sobre una obra mezclando los intertextos simulados con intertextos reales. Este recurso narrativo le permite a Borges desestabilizar los habituales procedimientos miméticos del discurso, tratando la irrealidad como realidad.

Ahora, en muchos otros casos, Borges de verdad utiliza procedimientos intertextuales en sus narraciones. Reescribiendo textos filosóficos, por ejemplo, con un toque irónico que permite acceder a una “pretensión de realidad”. Según Blüher³⁰⁵ esto sería uno de los procedimientos neofantásticos utilizados por Borges para provocar una reacción paradójica y enigmática con intertextos auténticos que el argentino culto conoce. Como ocurriría en el caso de Don Quijote de Cervantes y Pierre Menard; Macbeth y Julio cesar de Shakespeare en “El tema del traidor y del Héroe” y el poema épico argentino El Gaucho Martín Fierro de José Hernández en “El Fin” y en “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz.” Estas transformaciones intertextuales llevadas a cabo por Borges impactan en el lector. Blüher advierte que en el caso de Pierre Menard, el artificio ideado por Borges es el de inventar a un oscuro escritor francés que llega a “reescribir” algunos capítulos de El Quijote. En el caso del “Tema del Traidor y del Héroe” el procedimiento literario es distinto, creando a un traductor irlandés de Shakespeare que se encarga de castigar la traición hecha al héroe. Por último, en el caso de El Fin y El Sur se da una ampliación del poema de Hernández.

4.1 Tyger y Evaristo Carriego

En el prólogo a Evaristo Carriego, de Emir Rodríguez Monegal, el crítico afirma que “Todo lo que Borges toca se transforma en ficción”³⁰⁶. Interesante afirmación que describe con bastante claridad la preocupación estética de Borges. En su libro Evaristo Carriego (1930) Borges reconstruye la vida de este poeta argentino, considerado menor por la crítica nacional y le da voz a su poesía poblada de acordeones, conventillos y prostíbulos. A fin de cuentas, el Carriego de Borges es casi un personaje perteneciente a uno de sus cuentos. Visto desde esta perspectiva, es acertado lo que propone Monegal sobre la “trivialidad” de que Evaristo Carriego realmente haya existido y que viviera en Buenos Aires entre 1883 y 1912, que tuviera amigos (entre ellos el padre de Borges) y que éste lo haya conocido siendo aún muy niño. Lo que sí reviste importancia es que Borges lo admira a pesar de tener a toda la crítica culta –representada por Lugones– en su contra. Al rescatar a Carriego, Borges desafía a Lugones y con esto al modernismo³⁰⁷. En el rescate de Carriego está también el rescate de ese Buenos Aires del principio del siglo XX, ese Buenos Aires de compadritos, de duelos a cuchillo, de malevaje, de tango. El poeta Carriego, al igual que Borges, buscaba una alternativa válida al modernismo

³⁰⁵ Ibid., 129.

³⁰⁶ Emir Rodríguez Monegal, “Prólogo para Evaristo Carriego de Jorge Luis Borges.” Revisado el 28 mayo, 2006 http://www.archivodeprensa.edu.uy/r_monegal/bibliografia/prologos/prol_09.htm.

imperante en la época. Logra esto escribiendo poesía urbana y transformando en sujetos poéticos, los barrios de extramuros, el patio del conventillo, la habitación pobre, las calles suburbanas, y una serie de costumbres típicas de los sectores más humildes de la sociedad.

Beatriz Sarlo³⁰⁸ señala que Borges no podía sino interesarse por Carriego, ya que aunque de manera un poco torpe, en este poeta de los suburbios estaba todo el material que los escritores de su época consideraron “marginal.” Según Sarlo, Carriego había intentado ser “modernista.” Sin embargo, con el tiempo habría de reconocer que jamás podría escribir esa “poesía rica” que es el modernismo, sino más bien una “poesía pobre” que profetizara los tangos de Homero Manzi. Lo interesante de Carriego es que había sido capaz de situarse al margen de Lugones. El intento de Borges de rescatar a Carriego es un intento por independizarse de las líneas hegemónicas del modernismo y establecer una especie de “discontinuidad”, como señala Sarlo, poniendo a la literatura marginal como “principio”, como punto de partida que le permite romper con la tradición establecida. Para Borges, Carriego es el espacio literario que le permite explorar nuevas formas de hacer literatura. De alguna forma este ensayo es fundacional, ya que le permitirá a Borges aprender a leer la literatura en forma “desviada”, buscando sólo aquello que le permite crear, sin respeto alguno por los significados establecidos.

En Carriego, Borges observa las “orillas” y las distintas categorías urbanas del malevo, el guapo unido al sentimentalismo y al humor. Según Sarlo, Carriego rescata la oralidad, los géneros menores y esto es lo que se contrapone a Lugones que en su grandilocuencia intenta un tono sostenido y grandes géneros poéticos. La importancia de Carriego es que invierte la jerarquía y la organización de la literatura argentina, creando una especie de mitología de Buenos Aires. Borges, junto con Carriego, intentará escribir también de espaldas a los tonos dominantes. Borges necesita “romper” con Lugones y el modernismo y requiere resolver la pregunta sobre cómo escribir después de Lugones y contra él.

Resulta interesante que la primera obra de Borges donde se encuentran rastros o huellas de *tyger* sea en Evaristo Carriego, de 1930³⁰⁹. Borges habla de la fundación de Palermo, de la poesía de Carriego, de las orillas, el tango, la milonga, de algunos personajes ya míticos en los barrios de Buenos Aires, tales como el guapo, la costurera,

³⁰⁷ El modernismo en Argentina tuvo como uno de sus principal representante a Leopoldo Lugones, un “jovenzuelo agitador, cordobés, hijo de padre ateo y madre catolicísima (...) que venía dispuesto a romper el pasado, con furia, con odio, con pasión, con antecedentes de descarrilador de trenes, de payador de arrabales, de promotor de huelgas estudiantiles bomba en mano.” Carlos Alberto Loprete. La literatura modernista en la Argentina. Buenos Aires: Editorial Poseidón, 1955, 48. Lugones se levanta contra la burguesía, contra la república, contra el mercantilismo económico. El modernismo en Argentina se confunde con el socialismo ya que Lugones militaba en el partido socialista de José Ingenieros.

³⁰⁸ Beatriz Sarlo. “Borges, un escritor en las orillas.” Borges Center The University of Iowa. Online en Jorge Luis Borges Center for Studies and Documentation, 14 de abril de 2001, revisado 01 de Septiembre de 2007, [<http://borges.uiowa.edu/bsol/bse3.php>]

³⁰⁹ Luego que Borges ha cerrado su primera etapa de producción poética. El tigre no emerge en la etapa ultraísta de Borges, en sus tres primeros libros de poemas de los años 20: Fervor de Buenos Aires, Luna de Enfrente y Cuaderno San Martín.

los malevos. Se describen algunos de los espacios urbanos de Palermo. Aparece el Botánico, que se transforma metafóricamente en “astillero silencioso de árboles” y “patria de todos los paseos de la ciudad” que contrasta por su belleza con la “desmantelada plaza de tierra” con la que hace esquina. Después más al norte está el Zoológico, que anteriormente se llamaba Las Fieras. Ahora, dice Borges, “(olor a caramelo y tigre) ocupa el lugar donde alborotaron hace cien años los Cuartos de Palermo.”³¹⁰ Esta primera huella de *tyger* es bastante curiosa, como Blake, Borges enfrenta dos opuestos, por un lado el caramelo dulce, suave, pequeño que recuerda a los niños y el tigre, la fiera, fuerte y cruel. El zoológico desde este punto de vista conserva una rara ambivalencia. ¿Qué quiere decir Borges con caramelo y tigre? Parece querer enfatizar el contraste entre la inocencia del niño, que llama semánticamente al cordero y a Cristo y el misterio de la fuerza del tigre, de su fiereza, de su crueldad. Zoológico, sin embargo, es también lo opuesto a salvajismo y libertad. Las fieras se encuentran enjauladas y su fuerza y capacidad de actuar en el mundo está bajo control. El tigre enjaulado es símbolo de represión. Su capacidad para la crueldad, así como para la iluminación, está restringida. En este sentido, no es casualidad que Borges haya puesto entre paréntesis la frase “olor a caramelo y tigre”; la frase queda encerrada y el tigre unido al caramelo, como un tigre inofensivo, que ha perdido mucha de su fuerza, y de su luz. Es sólo un tigre “natural” de zoológico que dista mucho del *tyger* “sobrenatural” de Blake. En este sentido, es interesante cómo Borges ha invertido uno de los significados que Blake había dado al *tyger*.

Más adelante, cuando se describe el acento con que hablaba Carriego, dice Borges: “Carriego era, de generaciones atrás, entrerriano. La entonación entrerriana del criollismo, afín a la oriental, reúne lo decorativo y lo despiadado igual que los tigres”³¹¹. Los tigres representan aquí un lugar de contradicción y de opuestos, por un lado lo decorativo y por otro lo despiadado. De algún modo, la reescritura que hace Borges aquí del *tyger* mantiene la ambigüedad y la dualidad que ya había sido observada por Blake, aunque aquí el contexto es distinto y se asocia a la entonación entrerriana que Borges describe irónicamente como luchadora, dulce, grave. El tigre es aquí un lenguaje, una forma de hablar. Denotativamente tigre continúa aludiendo a la fiereza, a la lucha, pero connotativamente alude a un tipo de entonación que Borges le atribuye a la provincia de Entre Ríos. Puede decirse que Borges ha desterritorializado a *tyger* del contexto inglés, y lo ha reterritorializado con un significado propiamente argentino.

Finalmente, en una alusión directa al poema *The Tyger* de Blake, tigre adquiere claramente el significado de mal, de dolor, de sufrimiento. Esto porque Borges distingue que la poesía de Carriego desnuda la pobreza del criollo, pero no con el agnosticismo europeo que se cuestiona por la causa del mal, sino que dice Borges: “la pobreza confiada en la lotería, en el comité, en la influencia, en la baraja...”³¹². A diferencia del criollo, el europeo se asombra por el mal, medita sobre su origen, postula divinidades que

³¹⁰ Jorge Luís Borges. *Obras Completas*. Vol.1. San Pablo: Emecé, 1994, 108.

³¹¹ *ibid.*, 114.

³¹² *ibid.*, 134.

improvisan un mundo con material adverso. “Es la reacción de Blake, Dios que hizo al cordero, ¿te hizo? Interroga al tigre.”³¹³ De esta forma, Borges continúa escribiendo el poema de Blake y al reescribirlo lo sitúa en un contexto distinto. Borges desterritorializa a *tyger* de su significado original romántico y blakeano, abriéndolo a significaciones que surgen de un contexto histórico y literario diferente. Lo interesante es que al haber dejado Blake abierta la cadena de significaciones unidas a *tyger*, nuevos significados se adhieren en el rodar infinito de los significantes. La interpretación que Borges hace del *tyger* rescata la crueldad, pero también la fuerza, belleza, luz, inclusive la luz de la conciencia prometeica. Sin embargo, pareciera existir en esta última reterritorialización una mirada más centrada quizás en la pobreza y el sufrimiento del criollo.

En conclusión, en Evaristo Carriego, Borges ha reterritorializado a *tyger* en un contexto propiamente argentino; lo ha sacado de su contexto romántico para unirlo a significados que conservan la ambigüedad que había explorado Blake, pero que de algún modo, restringen la capacidad tanto para la iluminación como para la crueldad. Por esto el primer significado que Borges examina considera al tigre enjaulado en el zoológico. Lo decorativo y lo despiadado del tigre de la entonación entrerriana también conserva la ambigüedad de Blake, mientras que en el último caso, la significación que se relaciona con la pobreza criolla tuerce la ambigüedad previa hacia un significado que rescata más bien el mal y la fiereza, la crueldad del tigre por sobre su belleza. De algún modo, Borges está amalgamando su tigre “orillero” con el *tyger* de Blake y creando un nuevo tigre que contiene huellas del anterior y que además ha logrado atraer significados distintos. Borges parece jugar con la idea de la postergación del significado. Borges, al igual que Blake, mantiene la ambigüedad, la abertura por donde se fuga el significado y el deslizamiento continúa en las demás obras.

4.2. Tyger y El Aleph

El Aleph (1949) es uno de los libros de mayor riqueza, en términos de huellas o rastros de *tyger*. Son tres las narraciones que presentan con mayor claridad la reterritorialización que hace Borges y que en el contexto de El Aleph, tienen que ver con la magia, el acercamiento a Dios, la locura y la prisión. El primer cuento, Deutsches Réquiem³¹⁴, narrado en primera persona, es la declaración autobiográfica de un prisionero nazi, en la víspera de su ejecución; el segundo cuento, El Zahir³¹⁵, también narrado en primera persona, es la historia de un Borges ficticio que enloquece al estar en contacto con el zahir bonaerense, una moneda de veinte centavos, con dos rayas en la letras N y T. Finalmente, La escritura del Dios³¹⁶, es la declaración de otro condenado a muerte, en la época de la conquista de México por los españoles. El protagonista se llama Tzinacán,

³¹³ *ibid.*, 135.

³¹⁴ *ibid.*, 576-582.

³¹⁵ *ibid.*, 589-596.

³¹⁶ *ibid.*, 596-600.

magos de la pirámide de Qaholom, y le ha sido dado comprender el mensaje secreto de Dios.

Los tres cuentos tienen una interesante relación entre sí: Son testimonios que bordean la locura; la carencia de libertad física y/o mental es característica; la atmósfera de la narración es presagio de muerte. En todos ellos, existe una revelación, un conocimiento que abarca la comprensión del mundo. La revelación es el mensaje de la Divinidad; es la comunicación de Dios con algunos elegidos que logran “comprender” el verdadero orden del cosmos. El arte puede ser una revelación, una forma de acceder al mundo divino y para Borges parece estar dado por la escritura. Entre los tres cuentos existen puntos de entrada y salida por donde se disemina *tyger* produciéndose una fructífera interiluminación entre los tres.

En “Deutsches Réquiem”³¹⁷, el protagonista se encuentra en una celda. Su nombre es Otto Dietrich zur Linde. En su testimonio, da cuenta de su amor por Brahms y Schopenhauer. Es imposible entonces no filiar este cuento a una disquisición metafísica del protagonista. Ejercitado en el espíritu del nazismo intentó abolir la piedad, ya que esto pertenece al viejo hombre. Comenta que el único pecado de Zarathustra fue haber sentido piedad por el hombre superior. El protagonista del cuento asegura haber estado a punto de cometer este acto cuando llegó al campo de concentración el poeta David Jerusalem, al que consiguió volver loco a través de un *zahir*³¹⁸, en este caso el Mapa de Hungría. El poeta Jerusalem fue sólo un instrumento para Zur Linde, quién lo destruyó para probarse a sí mismo que podía destruir su piedad. Paradójicamente, Zur Linde aún recuerda algunos hexámetros de aquel poeta judío, entre ellos: “aquel hondo poema que se titula *Tse Yang*, pintor de tigres, que está como rayado de tigres, que está como cargado y atravesado de tigres transversales y silenciosos.”³¹⁹ La magia del cuento de Borges es que la reterritorialización –la traslación de una palabra de una escritura a otra– ocurre, aparentemente, en un detalle, en una anécdota, no en la problemática central del cuento sino en un poema de Jerusalem. Además, el poema en sí no es una invocación al tigre mismo, sino a un pintor de tigres. La pintura de tigres recuerda mucho a Blake que además de escribir sobre tigres los pintaba. Aún así, la reterritorialización que hace Borges de *tyger* no queda clara con este cuento solamente. La cadena de significados unidos a *tyger* rasga el cuento de Borges y deja allí una huella que será desarrollada en otra narración.

En El *zahir*, también aparece un pintor de tigres. Recordemos una vez más que el *Zahir*, según Borges, “quiere decir notorio, visible; en tal sentido es uno de los noventa y nueve nombres de Dios; la plebe en tierras musulmanas lo dice de, ‘los seres o cosas

³¹⁷ Como referencia cabe señalar que “Deutsches Réquiem” recuerda el réquiem que Johannes Brahms compuso en 1869 y que Brahms puso haber escrito en homenaje a su madre fallecida en 1856. Esta era una de las piezas musicales favoritas de Borges.

³¹⁸ Aquí hay un punto de salida y entrada en el otro cuento que nos interesa analizar, “El *Zahir*”. Zur Linde sabe que: “un rostro, una palabra, una brújula, un aviso de cigarrillos, podrían enloquecer a una persona si no lograra olvidarlos” (p. 579). Este conocimiento prefigura el *Zahir*, que es ese tipo de objeto que no puede ser olvidado.

³¹⁹ Borges, op. cit., 579.

que tienen la terrible virtud de ser inolvidables y cuya imagen acaba por enloquecer a la gente.”³²⁰. El zahir puede ser muchas cosas: una moneda, un ciego en una mezquita, un astrolabio, para Jerusalem, fue el mapa de Hungría, también puede ser un tigre. De hecho, el cuento narra cómo un tigre mágico enajenaba a cualquiera que lo mirase, ya que continuaba pensando en él hasta morir. Uno de los desventurados que había visto al zahir: “había huido a Mysone, donde había pintado en un palacio la figura del tigre. Años después, Taylor visitó las cárceles de ese reino; en la de Nithur el gobernador le mostró una celda, en cuyo piso, en cuyos muros, y en cuya bóveda un faquir musulmán había diseñado (en bárbaros colores que el tiempo, antes de borrar afinaba) una especie de tigre infinito.”³²¹ Este tigre infinito estaba hecho de muchos otros tigres que lo atravesaban, estaba rayado de tigres, incluía Himalayas y ejércitos que parecían otros tigres. El pintor de tigres de Jerusalem también había pintado tigres rayados de otros tigres, atravesado por ellos. Lo interesante es que este tigre infinito, hecho de otros tigres se ha transformado aquí en un pictograma que metaforiza la realidad. Aunque más que realidad, es una “superrealidad” que podría caracterizarse, como señala Manuel Jofré³²² en el deber ser de la realidad o su verdad última. La superrealidad permite una ampliación de los niveles de realidad y una apertura hacia espacios mágicos. El tigre adquiere aquí una significación que, en muchos sentidos, tiene que ver con la magia, con la apertura hacia aquel espacio no gobernado por las leyes de la lógica y la razón humana. Este tigre infinito revela y ensancha la realidad. Manuel Jofré explora en detalle el superrealismo de Borges, enfatizando el hecho que esta tiende a ser una de las características estéticas de los escritores nacidos con posterioridad a 1890, siendo Borges uno de sus más eximios representantes.³²³

Retomando la discusión central de este acápite, queda establecido que *tyger* ha adquirido un complejo significado en estos dos cuentos de Borges. Aparece metafóricamente como el universo entero, desde animales hasta ejércitos, montañas, etc. Como señala Ana María Barrenechea³²⁴ existe una especie de desaliento en Borges con respecto a la inacababilidad del universo y por ende se exalta imaginando que podría llegar a poseerlo y es por eso que siente vértigo y llora cuando es capaz de presenciar y ser testigo del “secreto” del universo. En estas narraciones hay una revelación total y simultánea del cosmos y de su creador, pero como agrega Barrenechea estos destinos que de algún modo acercan al ser humano a los dioses, encierran un cierto fracaso. La pintura del tigre enloquece porque al observarla se tiene una percepción de todas las

³²⁰ *ibid.*, 593.

³²¹ *ibidem.*

³²² Manuel Jofré. Narrativa Argentina Contemporánea: Representación de lo real en Marechal, Borges y Cortazar. La Serena: Publicaciones de la Facultad de Humanidades de la Universidad de la Serena, 1993, 178.

³²³ Manuel Jofré, *op. cit.*, 177.

³²⁴ Ana María Barrenechea. La expresión de la irrealidad en la obra de Borges. Buenos Aires: Centro editor de América latina, 1984, 65.

cosas al mismo tiempo. En este sentido, observar al tigre es como observar el Aleph, vale decir tener una ventana abierta al mundo. El tigre, al igual que el Aleph, también es un punto donde convergen todos los puntos, una síntesis del universo. Al asomarse al tigre, se tiene acceso a todas las imágenes del mundo, desde todos los puntos de vista. Esta revelación se traduce a veces en júbilo o desesperación, al ofrecer la posesión de un universo único. Sin embargo, el tigre no debe entenderse como una simulación de la realidad, sino como señala Baudrillard, como un simulacro. El tigre no es una representación de la realidad, ni un doble, ni la mimesis de la realidad, es la realidad misma. El tigre, como dice Baudrillard del simulacro, sería: "it is the Generation by models of a real without origin or reality: a hyperreal."³²⁵ En este sentido no existe una realidad que preceda al tigre ni que lo sobreviva. Es al revés, el tigre precede a la realidad. El tigre como un conjunto de signos y símbolos ha reemplazado a la realidad.

El tigre ha adquirido para Borges una concepción completamente distinta a la que le había otorgado Blake. Para Blake, el tigre podía ser una dualidad (crueldad / conciencia) por ejemplo, pero para Borges es el universo entero, la realidad con toda su complejidad.

La interpretación anterior concuerda con la tercera narración que interesa en este acápite. En La Escritura del Dios, Tzinacán, mago azteca, se encuentra prisionero en una cárcel profunda, de piedra, con forma circular. Hay una medianera que la divide por la mitad. El está a un lado y en el espacio contiguo se encuentra un tigre. Tzinacán se encuentra siempre en penumbra, sólo existe un instante de luz cuando le bajan agua y carne en la punta de un cordel. En esos instantes, Tzinacán puede ver al tigre. Se obsesiona con sus rayas y dibujos. Finalmente descubre que Dios ha inscrito en ellas un mensaje secreto, y dedica sus días a descifrar el mensaje. Lo interesante de este relato es que el mensaje secreto, la inscripción que debe descifrar Tzinacán es al mismo tiempo lenguaje, letra y al fin de cuentas, "escritura." La escritura, según el análisis que James Irby³²⁶ hace a propósito de Tlön, es una permutación significativa de signos que tiene sus propias leyes internas y no corresponde a una mera transcripción de la realidad previa, no verbal. Así como Tlön es una proyección mental, superreal, una utopía, el mensaje que descifra Tzinacán es también una proyección que se impone a la realidad, creando un mundo superreal y utópico. La utopía para Irby³²⁷ es un "no-lugar", un sitio fuera de las coordenadas espaciales. Toda utopía niega la materia y en este proceso refleja el mundo invertido. Es claramente lo que sucede en Tlön y algunos rasgos de esto pueden también observarse en el tigre que contiene el mensaje del Dios. Este tigre superreal es también utópico, refleja un deseo profundo de poseer una mirada ubicua y abarcadora de la realidad; es también la utopía de que la escritura engendra realidad. Este "secreto" es el que lleva a la locura y perdición del mago, quién tiene a través de la escritura una unión mística con la divinidad, que le hace ver una rueda altísima de fuego y de agua que está en todas partes al mismo tiempo.

³²⁵ Jean Baudrillard. Simulacra and Simulation. Trad: Sheila Faria Glasser, Michigan: University of Michigan Press. 1995, 1.

³²⁶ James E. Irby. "Borges and the Idea of Utopia." Revisado 03 de Diciembre de 2007 en <www2.ups.edu/faculty/velez/FL380/Borirby.html>.

³²⁷ Ibidem.

El mago ve las cosas que serán, que fueron y que son, comprende su propia vida y la de su enemigo Alvarado, comprende también la inscripción del tigre. Son catorce palabras que bastarían para transformarlo en Dios. La inscripción en el tigre hace que Tzinacán de algún modo se transforme en Dios, ya que ha dejado de ser un individuo, con triviales dichas o desventuras y en él converge ahora todo el conocimiento del mundo y es todos los hombres al mismo tiempo. Nuevamente el tigre se acerca a lo sagrado, conservando lo terrible de Blake por su inteligibilidad. Es incomprensible, pero es divino, como Dios. El tigre en este cuento también guarda el secreto del simulacro. Aquel que pueda descifrar sus claves, es capaz de ver todo el universo al mismo tiempo. El descubrimiento de la escritura, como señala David W. Foster ³²⁸ es una verdad demasiado profunda porque permite la contemplación del infinito y en este afán compromete la sanidad del individuo. De acuerdo a lo que plantea Eileen M. Zeitz ³²⁹, un aspecto fundamental de la trama existencial de esta narración es la contraposición Dios-hombre o más bien la vía de ascensión desde el hombre hasta lo sagrado que en algún momento logran mezclarse. Las imágenes que metafóricamente se adhieren al Dios, son de luz mientras que la celda en la cual habita Tzinacán están en la oscuridad, tinieblas, sombras, etc. Es interesante notar las similitudes y diferencias con el *tyger* de Blake. En "The tyger", el tigre estaba entre Dios y lo humano, en el terreno intermedio de la naturaleza y al igual que el tigre de Borges era poseedor de un secreto. Sin embargo, en estos tres cuentos, especialmente en La Escritura del Dios, el secreto del tigre viene dado a través de la escritura. El tigre es la superrealidad que se impone a la realidad cotidiana, pero también es escritura y como tal es lenguaje; sin embargo, como señala Manuel Jofré ³³⁰, no el lenguaje de los seres humanos que es simplemente un eco, sino "el lenguaje de un Dios". Es interesante examinar la noción de escritura que maneja Borges. Para Manuel Jofré la escritura marca el universo literal y literario creado por Borges y esto determina su visión de mundo. La escritura es para Borges un vehículo para la profundización de la realidad a través de laberintos, utopías, ironías, metáforas, etc.

El tigre en los tres cuentos es un vehículo hacia el conocimiento y la revelación abriendo una nueva epistemología. La revelación –que tiene que ver con el simulacro– puede provocar enajenación. Los tres personajes de estos cuentos logran a través de trances místicos, la capacidad para comprender que la realidad no es más que un conjunto de signos y que el arte, la pintura, por ejemplo, es perfectamente posible que genere la realidad como la conocemos. Sin embargo, en estos tres cuentos, los simulacros no sólo generan la realidad, sino aquel "lector-creador" es además capaz de percibirla en toda su complejidad, al mismo tiempo. En la forma, quizás, como sólo podría percibirla Dios gracias a su ubicuidad. El tigre ha transitado por estos cuentos creando

³²⁸ David W. Foster. "Para una caracterización de la escritura en los relatos de Borges." 40 Inquisiciones sobre Borges. Revista Iberoamericana. Vol. XLIII, Julio-Diciembre de 1977, 337-355.

³²⁹ Eileen M. Zeitz. " 'La Escritura del Dios': Laberinto literario de Jorge Luis Borges." 40 Inquisiciones sobre Borges. Revista Iberoamericana. Vol. XLIII, Julio-Diciembre de 1977, 389-400.

³³⁰ Manuel Jofré, op., cit, 174.

puntos de entrada y salida, se ha movido rizomáticamente desde un cuento a otro, y ha desterritorializado al tigre, reterritorializándolo en un contexto postmoderno.

En estas tres narraciones el tigre, en forma similar al poema de Blake, es la escritura del Dios y mensaje de lo sagrado. Una superrealidad entendida como aquel espacio opuesto a la realidad cotidiana y correspondiente casi al deber ser de la realidad o la verdad última. La superrealidad se manifestaría de diversas formas tales como sueño, locura, utopía, delirio, permitiendo que surja como un espacio de síntesis, anulación o contradicción, o como el lugar de la felicidad, lo irracional, lo sagrado o el saber. Manuel Jofré señala que la superrealidad es una “ampliación de los niveles de la realidad, más allá de una imagen casuista, mecánica y cientificista de la realidad. (...) La superrealidad permite la construcción de conciencias, lenguajes, modos narrativos y templos de ánimo muy variados, que configuran perspectivas míticas, poéticas, oníricas, existenciales, patológicas, sociales, etc., con lo cual ensanchan el campo de lo humano.”³³¹ La superrealidad es en cierta forma la realidad anhelada, una metáfora perfecta del universo degradado. Como agrega Manuel Jofré “la relación entre la realidad degradada y la superrealidad no es sólo destructiva sino que, en términos retóricos, es metafórica.”³³² La superrealidad permite conectar diversas estructuras de los sistemas literarios.

4.3. Tygers y El hacedor

Nota de título³³³

Entre los años 1958 y 1963, la ceguera de Borges se hace cada vez más severa y como consecuencia, el vínculo con su madre, Leonor Acevedo, se fortalece. Edwin Williamson³³⁴ señala que es este un momento en el cual Leonor lee a Borges en su rudimentario inglés y lo asiste en distintas traducciones. Es además un momento en el cual surge en Borges el interés literario por el mito. En su juventud, Borges había examinado la naturaleza del mito porque aspiraba a mitologizar a los *criollos* en la historia argentina. A diferencia de aquel momento, Borges se transforma en este momento en una especie de “erudito amateur” comenzando el estudio del anglo-sajón para leer *Beowulf* y la *Anglo-saxon Chronicle* en *old English*.

Durante estos años, Borges publicó muy poco y no escribió cuentos. En 1960, su editor en Emecé, Carlos Frías, le sugirió que compilara sus trabajos nuevos para publicar un nuevo libro; sin embargo, Borges sentía que tenía muy poco que ofrecer. Desde los años 50, había compuesto una serie de prosas cortas y algunos poemas. Todos estos

³³¹ Manuel Jofré. “Teoría y Práctica de la Superrealidad en la Literatura Latinoamericana Contemporánea: Borges, Cortazar y Neruda”, *Revista Logos*, La Serena, n° 2 primer semestre, 1990, 54.

³³² *ibid.*, 56.

³³³ Después de un largo período en el cual Borges no publicó poesía, su último libro de poesía Cuadernos San Martín había aparecido en 1929, Borges publica en 1960, el Hacedor.

³³⁴ Edwin Williamson. *Borges, a life*. London: penguin Books, 2004, 342.

textos, según Williamson³³⁵, habían sido creados durante períodos de desesperación debido a la imposibilidad de escribir poesía como Walt Whitman. Fue así como surgió El hacedor, texto en el cual Borges regresa a la visión del poeta como algo completamente tradicional y cuyo fin último debe ser mantener viva en la memoria las hazañas de los hombres valientes y lamentar el paso del tiempo. Los poemas que Borges compuso en este período tienden a gravitar sobre lo elegíaco, sobre el tiempo y las pérdidas y los enigmas del destino. El objeto de la poesía como él lo declaró en “Arte Poética”³³⁶ es “convertir el ultraje de los años /En una música, un rumor y un símbolo” porque “la poesía/vuelve como la aurora y el ocaso” y como un espejo puede revelar nuestra propia cara o proporcionar un vistazo de nuestro hogar, como la Itaca de Ulises; pero todo pasa, el sueño, la poesía, el tiempo pasa y permanece como el río de Heráclito.

Sin embargo, a pesar del tono melancólico de El hacedor, Borges no abandona su sentido del humor, ni la ironía que le permite transformar la realidad y la literatura. El tigre se disemina también por este libro incorporándose de un modo totalmente distinto en la prosa poética “Dreamtigers”³³⁷. El hablante ficticio que asume el nombre del mismo Borges, evoca aquellos recuerdos de infancia, cuando soñaba con tigres. Sus tigres infantiles son fieros, rayados, asiáticos. Sin embargo, una vez concluida la niñez desaparece la pasión por los tigres. Aunque todavía están en sus sueños. El hablante trata, infructuosamente, de engendrar un tigre en sus sueños pero resulta “disecado o endeble, o con impuras variaciones de forma, o de un tamaño inadmisibles, o harto fugaz, o tirando a perro o pájaro.”³³⁸ El tigre es aquí metafóricamente un sueño que crea una realidad diferente. Nuevamente surge una concepción hiperreal del tigre, donde la realidad cotidiana se ve extendida y abriéndose hacia algo que más bien parece mágico. Es claro que Borges funda su hiperrealidad a través de la escritura, ya que re-escibe la tradición del tigre en términos diferentes. El sueño del tigre, el intento de engendrar un tigre “distinto” se escinde de la tradición e inclusive se desvía de los sentidos que había explorado Blake. La significación de Borges es claramente una reterritorialización en un ámbito diferente, en un espacio distinto y a contrapelo de la tradición.

Si se examina con cuidado el texto borgiano, se puede apreciar que existe una unión semiótica entre tigre y disecado, endeble, perro, pájaro. Se da una multiplicidad de uniones al estilo rizomático. El significante “tigre” es reterritorializado, organizado y atribuido a nuevos significados. “Tigre” ha derivado en múltiples entradas y salidas. Es interesante cómo el personaje Borges intenta soñar un tigre y sueña algo totalmente distinto de un tigre y así, la imposibilidad de soñar un tigre desemboca en un no-tigre. La evocación de un tigre finalmente engendra algo disecado, una caricatura del tigre de Blake que caminaba en los bosques nocturnos, luminoso, palpitante. Un tigre disecado es un tigre muerto, pero con la apariencia de vivo. El disecar quita al tigre toda su pasión por

³³⁵ *ibid.*, 343.

³³⁶ Borges, *op. cit.*, 221.

³³⁷ *ibid.*, 161.

³³⁸ Borges, *vol. II. op. cit.*, 161.

la vida, permanece sólo un fantasma del tigre que alguna vez existió, una farsa.

Algo similar ocurre con “endebler”, evocar un tigre e imaginar algo endeble, es privar al tigre de su significado más clásico. Borges desterritorializa, relativiza y desconstruye al tigre y lo transforma en algo débil, de poca resistencia. Pero lo que es una desterritorialización más “escandalosa” que las anteriores, es que el hablante evoque un tigre que parece perro. Es interesante cómo el significante “tigre” se fuga ampliando extensamente el territorio de tigre. El tigre se une al significante “perro” domesticándolo, sociabilizándolo. Del tigre de fuego de Blake no queda nada, Borges lo ha transformado en perro, emblema de la fidelidad por un lado y por otro guía y guardián del rebaño, como un sacerdote. Sin embargo, así como el tigre pasea por entre los bosques nocturnos y tiene acceso a lo divino, el perro es también el mítico Can que acompaña a los muertos en su viaje nocturno por el más allá. Así como el tigre podría ascender hacia el cielo y lo divino, el can se acerca a la muerte y al Hades. Borges además le ha agregado al tigre las características etéreas de un “pájaro”, símbolo de la espiritualización y estado superior del ser.

Hay en todo esto un afán de Borges por revelar el lado grotesco del tigre, al estilo de Bakhtin³³⁹, carnavalizando al *tyger* de Blake. Se percibe en la unión del significante tigre al significado can una verdadera trasgresión de la autoridad (en este caso, de Blake). El tigre se libera momentáneamente de toda su carga semántica “seria” y tal como en el carnaval medieval, se le hace descender transformándolo en algo grotesco, ridículo, ironizado. Lo elevado, lo ideal y abstracto que había en el *tyger* de Blake e inclusive en el tigre de Evaristo Carriego y El Aleph, ha sido degradado y aproximado a lo terrenal. De esta forma, Borges impide que el significado de tigre se perpetúe y se fosilice, se destrona la seriedad no para destruir, sino para revitalizar, para fortalecer. La profanación, en el carnaval, es una forma esencial del humor y mediante ella se celebra el cambio mismo. Toda degradación es una renovación, y a este le sigue un renacimiento abierto a lo infinito.

Nuevamente, Borges deja entrever su capacidad para desterritorializar un significante. Blake había dejado abierta cierta ambigüedad en *tyger*, pero siempre dentro de los opuestos de oscuridad / luz; destrucción / iluminación; pero lo que hace Borges es permitir que el “tigre” disemine por su obra, fugándose, uniéndose a significantes tan diversos, que ponen en “peligro” al tigre ontológicamente. Al revisar la obra de Borges, tigre aparece unido a significantes diversos. Ninguno lo fija, ni detiene, sino que continúa su viaje a través de la obra.

Otro poema donde aparece el tigre ligado a los sueños es “El otro tigre.”. El hablante, en una biblioteca rodeado de anaqueles, piensa de pronto en un tigre: “fuerte, inocente, ensangrentado y nuevo.”³⁴⁰ El tono de la primera estrofa del poema es solemne y serio. El tigre es admirado por su fuerza, su instinto, su condición de bestia que sólo percibe el presente. Este tigre que deja su huella en el limo de algún río que ignora, camina y

³³⁹ Mijail Bakhtin. La Cultura Popular en la Edad Media y en el Renacimiento. Trad. Julio Forcat y César Conroy, Alianza Editorial, Madrid, 1998.

³⁴⁰ Borges, op. cit., 202.

recorre largas distancias reconociendo el olor del venado. El hablante sitúa al tigre en el espacio, en las márgenes del Ganges, pero es un tigre atemporal y por ende nuevamente superreal, ya que existe en la imaginación del hablante. Sin embargo, adquiere características similares al *tyger* de Blake. Ambos comparten la ferocidad, la fuerza. Aunque el tigre de Borges carece de la luz y el fuego del de Blake. Al igual que en el *tyger* de Blake de origen divino y naturaleza sagrada, inaprehensible por la experiencia humana, que revela una cara de lo real y que exhibe su belleza viva, ser de fuego metálico y telúrico, luz y sombra, vida y muerte, cuyo corazón palpita y cuya fibras interiores dan cuenta de su fuerza, el tigre de Borges tiene una osatura espléndida que vibra bajo la piel. A diferencia de la prosa poética anterior, donde Borges desterritorializaba al tigre uniéndolo a can o pájaro, en este poema Borges le devuelve al tigre su condición más blakeana, de fuerza y poder, de perfección casi divina, de luz, de horror, de conciencia prometeica. Es interesante notar como en la escritura borgeana emergen imágenes del tigre tan variadas. Sin embargo, el tigre evocado por el hablante es sólo un tigre de símbolos y sombras, un tigre de tropos literarios, de memorias de enciclopedia. No es “el tigre fatal, la aciaga joya / que, bajo el sol o la diversa luna, / va cumpliendo en Sumatra o en Bengala / su rutina de amor, de ocio y de muerte.”³⁴¹ El hablante opone el tigre de palabras, vale decir al tigre superreal, al tigre verdadero, “el de caliente sangre”, pero el hablante también sabe de la imposibilidad de concebir al tigre que él llama verdadero, ya que solo por el hecho de nombrarlo y de conjeturar su circunstancia es una ficción y no criatura viviente. El hablante sabe que por más que busque nunca podrá encontrar en sus sueños al tigre verdadero, “el que no está en el verso,”³⁴² porque la superrealidad no es abordable completamente a través del lenguaje y de alguna forma ese tigre superreal es elusivo.

La segunda y tercera estrofas de este poema de Borges dejan entrever una atmósfera más melancólica que la primera. El hablante busca al tigre de carne y hueso y sólo puede evocar al tigre de palabras, de versos, de tropos. Sólo puede evocar al tigre de ficción, al de las mitologías. El tigre de carne y hueso huye a la percepción del hablante que sólo puede imaginárselo. El *tyger* de Blake también es un tigre de palabras, es un tigre legendario, hecho de mitemas literarios. Tiene mucha fuerza, pero no es el tigre que Borges busca. El otro tigre, es el tigre verdadero, pero es un tigre huidizo, que jamás podrá ser soñado, ni escrito, porque al hacerlo perderá su calidad de “carne y hueso” y se transformará ontológicamente, en tropos, imágenes y otras cosas. La profundidad del poema de Borges está en comprender la ficción de la escritura. Toda escritura es ficción. Todo poema es ficción. El tigre es ficción y por eso es verdadero.

La reterritorialización ocurre aquí de manera diferente de las demás obras. El tigre se une aquí a la escritura y la ficción. No es azaroso que la primera estrofa del poema recuerde de cierto modo al *tyger* de Blake. Pero luego Borges abandona ese contexto y escribe sobre la escritura. Su tigre es un tigre de palabras, de significaciones, al igual que el de Blake. Todos los tigres de su obra y todas las reterritorializaciones que experimenta para tigre ocurren dentro de la escritura y la ficción. El juego de signos ocurre dentro de

³⁴¹ ibidem.

³⁴² ibid., 203.

las palabras, la fuga, las entradas y las salidas ocurren siempre dentro de un sistema sígnico, no pueden incluir nunca al tigre que Borges llama verdadero, porque escribir sobre él, ya lo haría ficticio. Borges quiere decirnos que el rizoma, a pesar de infinitud de conexiones y su multiplicidad, no puede darse sino entre palabras. De algún modo el rizoma está amarrado en el sistema de significantes. El otro tigre, el que Borges quisiera evocar, queda fuera.

4.4. Tyger y Elogio de la sombra

Nota de título ³⁴³

Este libro de poesía que Borges publicó en 1969 está cruzado por una serie de eventos en su vida privada. Borges se había casado en Agosto de 1967 con Elsa Astete, una viuda que había sido en los años veinte su novia. La relación entre Borges y Elsa estuvo desde el comienzo marcada por la infelicidad. Durante su visita en Harvard que ocurrió muy pronto después del matrimonio, Borges comprendió que jamás podría ser feliz con ella. Williamson ³⁴⁴, señala que en aquellos momentos Borges compuso su famoso relato “El Otro”, en donde él aparece sentado en el banco de una plaza, solo, hablando consigo mismo hace cuarenta años. Según Williamson, sólo el extrañamiento de su propio pasado podrían haber inspirado una historia como esa. El pasado de Borges parece, de hecho, mucho más real que su propio presente, que es insustancial, vacío, insoportable. En Abril de 1968, Borges y Elsa regresaron a Buenos Aires. Elsa nunca logró adaptarse a los círculos literarios que rodeaban a Borges y frecuentemente lo dejaba para visitar a su familia en La Plata. En estos momentos, Borges recurría a María Kodama, quién plácidamente asistiría a Borges con su lectura, además de ayudarle a descifrar el anglo-sajón.

A menudo se tiene, equivocadamente, la idea de que Borges fue un ser casi inerte, cerebral, un intelectual cuya vida transcurrió solo entre las bibliotecas; sin embargo, lo cierto es que su vida estuvo marcada por experiencias dolorosas que de alguna forma, lo determinaron y sintió y sufrió como todo el mundo. La aparición de María Kodama, en estos años, le enseñará que a pesar de todo no era inmune al amor y aunque intentó no reconocerlo, estaba presente. Es en este contexto personal que completará su libro Elogio de la Sombra, el cual había comenzado a componer desde 1966 y que ahora concluía dictando los últimos poemas a una secretaria en la Biblioteca Nacional de Buenos Aires. Borges continuaba viendo a María Kodama en este momento de su vida y aunque continuaban con un trato formal, los sentimientos de Borges por María podrían haber quedado evocados en el poema “La rosa”, en el cual evoca la rosa del amor con variadas significaciones, la inocencia del primer amor y la pasión ardiente y ciega del amor más maduro. Borges incluyó este poema que en nada tiene que ver con el resto de los poemas de Elogio de la sombra que reflejan, según Williamson ³⁴⁵, la infelicidad de un matrimonio desastroso.

³⁴³ Publicado en 1969.

³⁴⁴ Williamson, op. cit., 337.

A pesar de lo anterior, uno de los poemas más interesantes desde el punto de vista de la reterritorialización del *tyger* es “Juan, I, 14”³⁴⁶ del libro Elogio de la sombra. El título del poema es bastante sugerente ya que es posible reconocer la parte inicial del evangelio según San Juan, donde Juan el Bautista³⁴⁷ predica cómo el verbo que era Dios se hizo hombre a través de su hijo³⁴⁸. El hablante del poema es Cristo mismo, quién es el presente, el pasado y el futuro. Los hombres para él, son sus hijos, con quienes jugó. Por obra de magia nació de un vientre, y vivió encerrado en un cuerpo humano toda su vida. Al hacerse hombre conoció todos los sentimientos humanos como la esperanza y el temor, los “dos rostros del incierto futuro.”³⁴⁹ Además conoció la vigilia, el sueño, los sueños, la ignorancia, la carne, la voz humana, la amistad, la amargura, el dolor y la muerte. Finalmente señala que: “He encomendado esta escritura a un hombre cualquiera; / no será nunca lo que quiero decir, / no dejará de ser su reflejo.”³⁵⁰ En la última parte del poema señala que “mañana seré un tigre entre los tigres / y predicaré Mi ley a su selva.”

351

Existe en este poema un acercamiento místico a Dios a través de la palabra, lo que recuerda en muchos sentidos la Cábala. Es importante tener presente que a diferencia de la mística cristiana o musulmana que pretenden llegar a la unión con la divinidad a través de la vías ascética, la Cábala “se propone sobre todo alcanzar un conocimiento de Dios lo más aproximado posible, aunque (...) un conocimiento perfecto del mismo es del todo imposible.”³⁵² El sentido místico de las Sagradas Escrituras tiene que ver con que Dios creó el mundo con la palabra y las letras del alfabeto, cuyas combinaciones forman esas

³⁴⁵ *ibid.*, 385.

³⁴⁶ *ibid.*, 355.

³⁴⁷ San Juan Bautista nació seis meses antes de Cristo. Era hijo de Zacarías e Isabel. Es el precursor de Jesucristo y el último profeta según el evangelio. En esta misión se entrega totalmente viviendo en penitencia, austeridad y oración. Fue él quién comenzó a predicar la venida de Jesús, reuniendo a un grupo de seguidores que esperaban la llegada del Mesías. Hasta ellos llegó un día Jesús de Nazareth, quién se sometió al bautismo de conversión que Juan el bautista hacía a sus seguidores en las aguas del río Jordán. Entonces fue cuando Juan lo reconoció como Mesías, al ver descender el Espíritu Santo sobre él, posándose en forma de paloma. Balderas Vega. Gonzalo. Jesús de Nazareth: Una recuperación de su historia desde los evangelios. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 2003.

³⁴⁸ El pasaje bíblico dice así: “Y aquel Verbo fue hecho carne, y habitó entre nosotros (y vimos su gloria, gloria como del unigénito del padre) lleno de gracia y verdad. (San Juan 1: 14) La Santa Biblia, versión de Casiodoro de Reina. Asunción: Sociedades Bíblicas en América latina, 1960, 974.

³⁴⁹ Borges, *op. cit.*, 355.

³⁵⁰ *ibid.*, 356.

³⁵¹ *ibidem*.

³⁵² El Zohar. Barcelona: Ediciones El Obelisco. Trad. E Introducción de Carlos Giol, 1996, 11,12.

palabras, son vistas como elementos espirituales de la creación, proceso que se origina en la divinidad misma. La creación del mundo, es decir, la transformación de la Nada en materia, es algo que según los cabalistas ocurre dentro de Dios mismo. El primer paso dentro de esta transformación es el brotar de la luz que es el punto de partida de la creación, producto del verbo. La creación del mundo por medio de la palabra supone una materialización de lo que ya existía en forma de pensamiento en la sabiduría divina³⁵³.

En el poema, Borges³⁵⁴ enfatiza el hecho de que la escritura es sólo el reflejo de quién escribe. Dios deja caer los signos del poema desde su eternidad, y el poeta los ordena, los escribe, pero al escribir plasma una superrealidad que se impone a la naturaleza. La escritura en ningún caso “refleja” una naturaleza ya dada, sino que por el contrario crea una realidad a través de la palabra. En el caso del poema “El otro tigre” previamente analizado, es el tigre de palabras, este tigre superreal que se impone al tigre de carne y hueso y que siempre será la proyección, el sueño y la ficción de aquel que lo escriba.

Unido con lo anterior, el tigre de “Juan I, 14” es el verbo, es la palabra sagrada que se materializa. Este tigre, al igual que los tres cuentos de El Aleph, contiene el mensaje secreto cuyo conocimiento unirá con Dios a aquel que lo descifre; sin embargo, en una etapa superior a la de las narraciones anteriormente analizadas, este tigre finalmente se hace hombre y experimenta las pasiones y dolores humanos: la amistad, la amargura, el dolor y la muerte. Este tigre traspasa el límite de la divinidad para humanizarse. De algún modo, recuerda la significación prometeica del tigre de Blake que aún siendo divino y conservando el fuego ilumina a la humanidad en los bosques de la noche. El secreto del tigre ya no está inscrito en su piel como en relatos de El Aleph sino que él tiene ahora el poder de la palabra y en ello está la salvación.

4.5. Tyger y El oro de los tigres

Nota de título³⁵⁵

³⁵³ “Al principio existía el Verbo, y el Verbo estaba junto a Dios, y el Verbo era Dios. El estaba al principio junto A Dios y todo llegó a ser por medio de él. (Juan 1, 1-2)

³⁵⁴ La relación entre Borges y la Cábala ha sido analizada por muchos críticos. Entre ellos los más importantes y conocidos son Saul Sosnowsky. Borges y la Cábala. Buenos Aires: ED. Hispanoamericana, 1976 y Jaime Alazraki. “Kabbalistic Traits in Borges’s Narration” Studies in Short Fiction. 1971, 8: 78-92. y “Borges and the Kabbalah.” Triquarterly, 1972, 25: 240-276. Evelyn Fishburn. “Borges, Cabbala, and Creative Misreading.” Online J.L. Borges Center for Studies and Documentation. University of Iowa. Internet 20/07/01 02/09/07 (<http://borges.uiowa.edu/bsol/evi1.php>) analiza los ensayos de Jaime Alazraki llega a la conclusión de que Borges tuvo desde temprano admiración por la cultura judía, participando en más de una oportunidad en el Journal Davar del centro de Estudios Hebraicos de Buenos Aires y utilizando personajes judíos en varias de sus obras. Algunas de las obras más famosas en las que es posible encontrar raíces cabalísticas son “Tres versiones de Judas,” en donde Judas se identifica con Dios, lo que finalmente lo lleva al sacrificio. En “La muerte y la brújula,” son los libros del misticismo Judío los que atrapan a Lonnot y lo llevan a la muerte. También el cuento, “la escritura del Dios,” cuyo protagonista es el mago Maya Tzinacán, tiene elementos que podrían ser considerados cabalísticos. La escritura de Dios en la piel del tigre revelaría la frase secreta dicha en tiempos inmemoriales y que finalmente lo llevan a la muerte.

Biográficamente, el período durante el cual Borges publicó El oro de los Tigres se distingue claramente del anterior, por cuanto logra finalmente concluir su matrimonio con Elsa para iniciar una nueva vida con Maria Kodama³⁵⁶. El oro de los tigres revela un momento de su vida en el cual se siente suspendido entre el pasado y el futuro. Hay un recuerdo de su niñez y de los momentos en los cuales observaba al tigre en el zoológico de Palermo. Según Williamson³⁵⁷, los tigres dorados del pasado son sus deseos, sus aspiraciones por largo tiempo contenidas que lo habían eludido en la forma que la tortuga había eludido siempre a Aquiles.

Una de las reterritorializaciones más interesantes del *tyger* aparece contenido en su poema "Tankas"³⁵⁸. Es un poema muy distinto de otros compuestos por Borges, por el aspecto puramente lírico carente de racionalismo. El tono del poema es melancólico y el hablante está triste porque él no ha muerto como un guerrero, como otros de su sangre, ya que él es un poeta, el que "cuenta sílabas en la vana noche". El hablante cuenta sobre un jardín con una luna de oro que lo cubre todo. La luna generalmente se considera una duplicación minimizada del sol, ya que éste vitaliza al sistema planetario, mientras que ella interviene en la tierra solamente. Además de lo anterior, puesto que la luna recibe la luz del sol, brilla con luz indirecta y adquiere de este modo un carácter pasivo, lo que lo acerca a lo femenino. Otro elemento significativo relacionado con la luna, es su asociación con la noche y, por lo tanto, su vinculación con lo maternal, lo ambivalente, el misterio, la magia, la imaginación y la fantasía, etc. La luna también se vincula con el agua, por su carácter reflejante donde la luna puede observarse a sí misma. Todos estos aspectos, hacen que la primera estrofa sitúe el poema en un tono melancólico. El hablante se dirige a alguien, es un "tú" del que no sabemos mucho, sólo que parece vagar por el jardín en medio de la noche y es alguien que busca algo porque "algo, lo sé, te falta"³⁵⁹. El hablante le pregunta al "tú" si no basta, la ajena copa, la "espada que fue espada en otra mano?"³⁶⁰. En la cuarta estrofa, el hablante deja de interpelar al "tú" y habla en tercera persona del tigre que mira sus garras, y no sabe que en el alba han destrozado a un hombre. Después en la estrofa cinco, el hablante medita sobre la tristeza de la lluvia que cae sobre un mármol y en la seis concluye diciendo que es triste no haber caído como otros en la batalla.

³⁵⁵ Libro de poemas publicado en 1972.

³⁵⁶ Aunque evidentemente estaba enamorado de María, su relación tuvo que mantenerse en secreto para guardar las apariencias y ella pretendía ser una de sus tantas amigas dentro de su círculo literario.

³⁵⁷ Williamson, op. cit., 407.

³⁵⁸ *ibid.*, 466. Un tanka es una forma clásica de poesía japonesa. Un tanka tiene cinco líneas con una forma tradicional de 5, 7, 5, 7, 7, sílabas. Además de ser una forma popular de poema de amor, el tanka también ha sido un vehículo para expresar la unión con la naturaleza.

³⁵⁹ *Ibidem.*

³⁶⁰ *Ibidem.*

Probablemente, un guerrero ha muerto en batalla y el hablante hubiera deseado un destino similar para él. El hablante parece haber estado ensayando una poesía en las tres primeras estrofas, el guerrero ausente ha dejado algunos trofeos de previas conquistas, la copa ajena, la espada, incluso la luna. Pero parece además haber dejado un tigre que ya no tendrá su amo. Es al tigre a quién pregunta el hablante si no le basta los trofeos que le dejó el guerrero. El elemento del tigre puesto en medio de la melancolía por la muerte de un guerrero, es muy interesante. El tigre es de oro y sombra. La ambivalencia del significante “tigre” está presente como en las otras obras de Borges. Nuevamente en un recorrido rizomático, el significante “tigre” se asocia a oro. Oro por lo valioso, pero también por lo luminoso, lo cromático, por el fuego y el metal que son elementos que ya estaban presentes en Blake. El tigre también es sombra por ese elemento de misterio, de oscuridad, de fuerza. Las garras del tigre es una imagen potente del hablante para referirnos la fuerza del animal. Sin embargo, el tigre parece experimentar añoranza por la ausencia del guerrero. Si la hipótesis es correcta, entonces el significante “tigre” se conecta con eslabones semióticos que le atribuyen características humanas, fidelidad, recuerdo, extrañamiento. El tigre, de algún modo, ha sido domesticado por el guerrero. En este sentido, esta interpretación concuerda con lo que hacía Borges en el punto 4.3, de asociar “tigre” a can. En este caso, no existe una conexión tan clara, pero indirectamente el hablante le atribuye características impropias de un tigre, ese ser casi mítico, portentoso. El tigre de Borges en “Tankas”, es un tigre que experimenta extrañamiento por el guerrero que ya no estará más. Borges no profundiza en este aspecto, porque luego retoma la tristeza que le causa al hablante no ser también un guerrero y poder morir dignamente. “Tankas” es un bello poema borgeano, que aumenta la multiplicidad de significados que se asocia a tyger. “Tigre” es reterritorializado en un contexto en el que prima el honor de ser guerrero, de morir en la batalla, de aceptar la muerte. El tigre no va a llorar por la muerte del guerrero, el también tiene garras y aceptará la muerte como es.

En este poema parece haber una huella de la grotesca unión anterior de tigre y can. Sin embargo, el tono del poema le imprime un sentido más melancólico. Es una reescritura del tigre “descendido” pero en un contexto poético elevado y dignificado. Como puede apreciarse, el significante tigre se ha desterritorializado y vuelto a reterritorializar en la misma obra de Borges. La carnavalización realizada por Borges anteriormente, ha podido otorgar una nueva textura al significante tigre, acercándolo a otras realidades que más bien se parecen al romanticismo que al postmodernismo. “Tankas”, contiene muchos elementos románticos: la luna, por ejemplo, la melancolía, la soledad. Tyger ha recorrido las páginas de Borges, adentrándose en el postmodernismo, pero aquí se aprecia un regreso al romanticismo, después de la carnavalización.

4.5.1. Tyger y los ciegos

La imagen del ciego es poderosa dentro del contexto literario. Baste recordar a aquel ciego mítico de la tradición griega, Tiresias, quien fue castigado por haber observado a Atenea desnuda, obteniendo como compensación la visión interna. O aquel otro ciego griego, Edipo, quien tuvo que cumplir su trágico destino incestuoso y finalmente se arrancó los ojos, o aquella creación más reciente, más contemporánea de la época de

Borges, aquel Fernando Vidal, del “Informe sobre Ciegos”, parte de la novela Sobre Héroes y Tumbas de Sábato, quién construye todo un sistema de secta secreta donde los ciegos conspiran contra la humanidad y él es el único que parece darse cuenta de su intención y se atreve a internarse en profundas catacumbas donde se supone que habitan estos seres de las tinieblas que quieren dominarlo todo³⁶¹. Aquel otro ciego de Eco, el venerable Jorge, que cuida la biblioteca de una olvidada y triste abadía medieval, impidiendo que llegue hasta nosotros el supuesto libro de Aristóteles sobre la comedia³⁶². Parece existir algo en la ceguera, en la imposibilidad de ver el mundo, que atrae a los hombres. La ceguera puede venir como un castigo, pero el que queda ciego parece tener un conocimiento superior al de los demás. El ciego oculta algo, es misterioso y puede ser hasta malvado.

En su poema “El oro de los tigres” también contenido en el libro del mismo nombre aparece también el tema de la ceguera y de la muerte. El hablante comienza diciendo que “hasta la hora del ocaso amarillo / cuántas veces habré mirado / al poderoso tigre de Bengala”³⁶³ El ocaso amarillo es el atardecer, pero metafóricamente es el momento en que la vida comienza a declinar. Simbólicamente también el amarillo es el color del sol distante, que aparece trayendo luz, desde una inescrutable oscuridad sólo para desaparecer nuevamente en la oscuridad. También es la intuición que capta la verdad de las cosas gracias a la luz.³⁶⁴ En el poema existe un desplazamiento semántico desde el tigre de bengala detrás de los barrotes de hierro hasta el tigre de fuego de Blake; el fuego llama al oro y el oro al color amarillo que es el último color que Borges puede ver. El oro de los tigres es aquí el color amarillo que en su ceguera Borges todavía puede ver. Por tanto además de encontrarse al término de la vida, el ser capaz de ver el color amarillo posee un importante conocimiento e intuición. A pesar de su ceguera, el hablante Borges todavía puede ver la luz, y conocer la realidad a través de la intuición. Al igual que el poema anterior, este es también bastante melancólico. Existe en este poema un profundo sentimiento de pérdida, de conclusión de un ciclo. Nuevamente el significante tigre es reterritorializado en un contexto romántico, especialmente por el tono melancólico. Como se ha observado anteriormente, tigre se mueve rizomáticamente en la obra borgeana uniéndose a significados diferentes y no dejando nunca éste estático. En este poema, al igual que en “Tankas” hay un regreso nostálgico hacia el romanticismo. La ceguera es también el no poder ver al tigre y tener que recurrir a aquellos recuerdos de niñez donde habitan los tigres dorados de sus deseos.

4.6. Tyger y La rosa profunda

Nota de título³⁶⁵

³⁶¹ Ernesto Sábato. Sobre Héroes y Tumbas. Barcelona: Seix Barral, 1981.

³⁶² Humberto Eco. El nombre de la rosa. Barcelona: RBA editores, 1993.

³⁶³ *ibid.*, 517.

³⁶⁴ Cirlot, *op. cit.*, 140.

Posteriormente, en su libro *La rosa profunda*³⁶⁶, en el poema “Simón Carbajal”³⁶⁷ se vuelve nuevamente a reterritorializar *tyger* en un contexto criollo. El hablante cuenta la historia Simón Carbajal, gaucho domador y tigrero, encargado de rastrear los tigres que pudieran acercarse a las majadas. Carbajal los busca con el cuchillo y los perros hasta que los encuentra y les da muerte. Al igual que en *Evaristo Carriego*, *tyger* adquiere en este poema significados criollos. Carbajal es un gaucho, valiente, excelente en la lucha a cuchillo:

La amarilla figura se abalanzaba contra el hombre que agitaba en el brazo izquierdo el poncho, que era escudo y señuelo. El blanco vientre Quedaba expuesto. El animal sentía Que el acero le entraba hasta la muerte.³⁶⁸

Viste con un poncho, prenda indispensable de los gauchos. Utilizada para abrigarse en sus extensos viajes por la pampa y como una especie de coraza en las peleas a cuchillo. Según Alicia Sisca³⁶⁹, las frecuentes luchas para defenderse de los malones de los indios, y las dimensiones del terreno que debía recorrer templaron el físico y el alma del gaucho. Los gauchos son personajes graves y circunspectos, lo que les da cierta dignidad reservada y misteriosa.

El tigre mantiene el significado de fiera, pero adquiere la connotación heroica de la lucha contra el destino. En un primer nivel, Carbajal se enfrenta contra un tigre que atenta contra el ganado y en su condición de gaucho domador y rastreador, lo persigue hasta que le da muerte. Sin embargo, en un nivel más profundo, tigre se ha metaforizado adquiriendo otros significados y Simón Carbajal también se ha metaforizado transformándose en cualquier hombre. El tigre es finalmente algo contra lo cual el hombre debe luchar. El tigre es inmortal y no debe sorprender la lucha encarnizada con Carbajal ya que cada hombre repite este destino en su propia vida. El tigre de la existencia humana puede ser el odio, el amor, el azar, cada momento:

No te asombre demasiado Su destino. Es el tuyo y el mío, Salvo que nuestros tigres tienen formas Que cambian sin parar. Se llama el odio, El amor, el azar, cada momento.³⁷⁰

Es interesante la forma en que *tyger* se ha reterritorializado en este poema. En primer lugar, existe el tigre, ya totalmente americanizado, contra el que lucha un gaucho. Sin embargo, posteriormente, aparece la preocupación metafísica del poema, ya que el tigre

³⁶⁵ Libro de poesía publicado en 1975.

³⁶⁶ Borges, Vol. 3. op. cit., 77-117.

³⁶⁷ *ibid.*, 93.

³⁶⁸ *Ibidem.*

³⁶⁹ Alicia Sisca. “La literatura folclórica argentina” Gramma Virtual, Publicación de la Facultad de Historia y Letras de la Universidad del salvador. Año 1, número 1, Septiembre, 2002. <
<http://www.salvador.edu.ar/gramma/1/ua1-7-gramma-01-01-04.htm>>.

³⁷⁰ *Borges, op. cit., 93.*

es infinito y más bien tiene que ver con el destino del hombre. Existe en el poema una huella del héroe clásico dispuesto a morir por luchar contra su destino. En este sentido, tigre se mueve rizomáticamente entre el contexto criollo, gauchesco y la literatura clásica.

4.6.1. Tyger y Proteo

También en su libro *La rosa profunda*, Borges reterritorializa a *tyger* en el contexto de Proteo. Esta criatura de la mitología griega, ese antiguo dios del mar, descrito por Homero en *La Odisea*. Tenía el poder de predecir el futuro, pero evitaba tener que hacerlo y para esto cambiaba de forma y sólo contestaba a quién era capaz de atraparlo. Borges trae a *tyger* al contexto de Proteo. En el poema "Otra versión de Proteo"³⁷¹, aparece el tigre como una de las formas que podría alcanzar el antiguo rey adivino. En efecto dice Borges:

Otro tormento padeció Proteo No menos cruel, saber lo que ya encierra El porvenir: la puerta que se cierra Para siempre, el troyano y el aqueo. Atrapado, asumía la inasible Forma de huracán o de la hoguera O del tigre de oro o la pantera³⁷².

Así como en algunas de las narraciones de Borges, *tyger* adquiere aquí también algunas características que lo acercan a lo sagrado. *Tyger* se transforma aquí, metafóricamente en ese "primer hombre" (*proteo*), ese anciano profético, ese rey sagrado oracular que ha sido representado también a través de una cola de pez y un león, ciervo y víbora saliendo de su cuerpo. La transformación constante de Proteo lo une además a los misterios eleusinos contenidos en los ciclos de muerte y renovación.³⁷³ *Tyger* se conecta aquí con la significación de oráculo, de predicción, de adivinación del futuro, pero también queda unido metafóricamente al significado de transformación. Esto último es muy interesante porque eso es precisamente lo que le ha ocurrido al *tyger* de Blake en la escritura de Borges, se ha venido transformando, ha variado sus formas semánticamente, se ha conectado rizomáticamente con diferentes eslabones semánticos. La escritura de Borges es palimpséstica y proteica, se reescribe a sí misma y se transforma constantemente. El *tyger* de Proteo es también, metafóricamente, un tigre de oro, vale decir un tigre de luz que se acerca al futuro.

4.7. Tyger e historia de la noche

Nota de título³⁷⁴

En algún momento de 1977, Borges escribió un poema titulado "Historia de la noche"; un poema lo suficientemente significativo para él, como para dar nombre a la

³⁷¹ *ibid.*, 97.

³⁷² *ibidem.*

³⁷³ Robert Graves. *Los mitos griegos*. Vol. I. Madrid: Alianza Editorial, 1995, 156.

³⁷⁴ Libro publicado en 1977.

colección completa que publicaría en noviembre de ese año. Aquí Borges examina los distintos mitos e imaginaciones que han tenido los hombres para caracterizar a la noche. Las distintas concepciones de la noche son concepciones de la mente humana aunque ninguna hubiera sido posible sin el sentido de la vista porque la noche solo puede cobrar importancia para los hombres en oposición a la percepción de la luz. A estas alturas, Borges estaba completamente ciego y vivía en la noche. Según Williamson,³⁷⁵ el libro se teje en torno a una simbología muy personal y que relaciona el amor que tiene por María como la representación del ojo del espíritu y una esperanza de que el amor de ella pudiera ayudarlo a salir de la oscuridad hacia el amanecer.³⁷⁶

Además de las características simbólicas que el libro puede tener para Borges, sus textos revelan una de las características más interesante de su obra.: la hibridez entre los distintos géneros literarios. En Borges casi no existen obras puras, casi en todas existe un juego de hibridación que consiste en tomar características de uno y traspasarlas a otro, superando los límites establecidos por los géneros formales. Algo así ocurre en el poema / cuento “El tigre” que Borges incluye en su libro Historia de la noche³⁷⁷. El hablante /narrador habla de este tigre “delicado” y “fatal” que está “cargado de infinita energía” y que se encuentra tras los barrotes de un zoológico. Sin embargo, lo interesante está en la reflexión posterior que hace el narrador, ya que el animal que observa es el de esa mañana, pero también es el tigre de oriente, “el de Blake, el de Hugo, y Shere Khan, y los tigres que fueron y que serán, y asimismo el tigre arquetipo, ya que el individuo, en su caso, es toda la especie.”³⁷⁸ La idea de que todos los tigres son uno, es una aceptación de la superrealidad que logra abolir todos los tiempos y todos los espacios; sin embargo, también es el componente fundamental del idealismo de Schopenhauer que tanto atrajo a Borges. La idea de que el individuo contiene a la especie pertenece a la metafísica schopenhaueriana en el sentido de que cada individuo no es más que una ilusión, una apariencia del verdadero ser real y subyacente o *will*. Según Schopenhauer, *will* se manifiesta simultáneamente en todas sus representaciones o apariencias.

Sin embargo, existe además de la lectura metafísica, una lectura estética sobre el viaje rizomático de un significante, en este caso tigre. El significante tigre puede estar unidos a múltiples tigres que han existido tanto históricamente como literariamente. En este sentido, es tigre el animal que Borges visita en el zoológico en Palermo, pero también es tigre el *tyger* de Blake con todas las implicancias que se han analizado en este trabajo; también es tigre el *tigre* de Victor Hugo³⁷⁹ que irónicamente es un chimpancé disfrazado de tigre y que en principio asusta a los demás animales por su crueldad, pero que finalmente es capturado por un domador de leones, y dejado en

³⁷⁵ Williamson, op. cit., 431.

³⁷⁶ De acuerdo con Williamson, parte de la mitología personal de Borges consistía en buscar una salvadora como Beatriz para Dante. Borges la había buscado en otras mujeres, pero su búsqueda había sido infructuosa hasta su encuentro con María.

³⁷⁷ *ibid.*, 165-203.

³⁷⁸ *ibid.*, 173.

evidencia por impostor; también es tigre Shere Khan, el tigre cojo de Kipling³⁸⁰ y que va en búsqueda del hombre para cazarlo. Los distintos significantes entran y salen por diversos puntos en las distintas escrituras. Rizomáticamente se unen a significados diferentes, en culturas distintas, llegando también al texto de Borges, lector y escritor de tigres. En este sentido se da en “El tigre”, como en las otras obras de Borges, la imposibilidad de mantener estable la relación significante/significado. Las experiencias de lectura de anteriores alteran los textos y su escritura. El significante tigre mantiene en Borges una compleja “otredad” que no sólo proviene de Blake sino también de autores como Kipling y Hugo, además de los demás textos generados por Borges mismo. En el poema “El tigre” carece absolutamente de sentido la idea de origen, ya que toda escritura está contaminada y el nomadismo es inevitable. No existe una historia del significado, sino que éste va y viene, por entre las palabras y los autores. Por esto afirma Borges en el poema, que el tigre son los tigres que fueron y que serán, todos juntos y al mismo tiempo, ya que no existe forma de separarlos. El poema revela una de las grandes verdades para Borges, cada texto es infinito, cada texto es una especie de Aleph desde donde se puede observar toda la “realidad” unificada. El tiempo pasado, presente y futuro unido en un solo texto. En este pequeño poema / cuento tigre adquiere nuevamente un significado postmoderno que de alguna forma se relaciona con este simulacro que es el tigre donde hay otro ser en su interior; como el ser humano que sueña o quiere ser tigre. El tigre es un nivel superior, es lo divino y lo sagrado.

4.8. Tyger y La memoria de Shakespeare

En “Tigres azules” del libro La Memoria de Shakespeare³⁸¹, el significante “tyger” se fuga a través de la escritura borgeana, se desterritorializa y vuelve a reterritorializar. El cuento –narrado en primera persona- cuenta la historia de Alexander Craigie, un profesor de lógica, escocés, que al igual que Borges tiene una obsesión por los tigres. Craigie viaja a Punjab, porque a fines de 1904 se había enterado que en el delta del Ganges había aparecido una especie azul del tigre. Él lo soñaba, de un color azul tan oscuro que casi parecía negro. El narrador cuenta que en las vacaciones, cuando había terminado la temporada de lluvias viaja hacia una aldea donde se sabía de la presencia del tigre azul.

³⁷⁹ Victor Hugo. “Fable - or History.” Selected poems of Victor Hugo. A Bilingual Edition. Chicago: Chicago University Press, 2004. 121. “Feeling a royal appetite inside, an ape, one day, pu on a tiger’s hide. The tiger had been bad, but he was worse- Took the right to be savage and perverse; He gnashed his teeth, and cried with all his might: “I am the forest’s lord, the king of the night!” he lurked, bandit-like in the shubbrery, Slaughtered and stole and butchered horribly, Ravaged the woods, killed people passing through, Did all the things his covering used to do. He lived inside a den, a bloodstained hole. All saw his pelt, and all believe his role. He shouted, uttering dreadful roars and groans: “Look at my cavern full of shattered bones; Everything flinches, trembles, flees from me; Honor me well –I am a tiger, see!” The beasts did so, and ran off in alarm.- A lion tamer grabbed him with one arm, Ripped of the hide as though it were a cape, Bared the great lord, and said: “You’re just an ape!”

³⁸⁰ Rudyard Kipling. Jungle Book. Loughborough: Ladybird, 1994. Mowgli es adoptado por los lobos, pero Shere Khan, el tigre, desea que le sea entregado el niño.

³⁸¹ Borges, op. cit., 377-393.

Sin embargo, el narrador nada dice del nombre de la aldea. Pero señala que estaba ubicada al pie de un cerro que surgía en medio de la jungla. El cerro no era muy alto y estaba cortado por una meseta. El propósito del narrador es apresar a la fiera de piel azul. Varias veces es despertado en las noches por los habitantes de la aldea con el fin de lograr su objetivo. Craigie sugiere un día que busquen en el cerro que corona la aldea, pero los habitantes se niegan a subir señalando que ese lugar es sagrado, que pertenece a la divinidad y está vedado para los hombres. Sin embargo, el protagonista accede a la meseta que corta el cerro y en una grieta que se dibuja en el suelo arenoso, percibe el color azul del tigre que él soñaba. Busca en el interior de la grieta y encuentra piedras de color azul, pulidas, todas de la misma forma y dimensiones. Decide recoger un montón y llevarlo a su lugar en la aldea. Es aquí cuando comprende el prodigio de las piedras azules. A través de la invención de los "tigres azules" - metáfora de extrañas piedras capaces de reproducirse aleatoriamente- Borges plantea la fascinación del hombre ante lo bizarro y el límite de la razón humana, víctima de lo desconocido. Estas piedras desafían las leyes de la lógica, la racionalidad y las matemáticas y recuerdan los objetos del universo de Tlön. El azul aparece como el color de la superrealidad, de lo excepcional. Los habitantes de la aldea les llaman las piedras que engendran, ya que al mantenerlas en contacto con otras aparecen más piedras aunque en algunos casos también desaparecen. Ninguna de las cuatro operaciones básicas matemáticas funcionan con las piedras, así tres y uno puede ser veinte, treinta, cuatro, o dos. No existe la lógica en la forma en que las piedras aumentan o disminuyen. Craigie realizó varios experimentos, pero jamás pudo dar con el patrón en que las piedras actuaban, se dio por vencido al admitir que reinaba la completa irracionalidad y el caos. Finalmente, se las entregó a un mendigo que las aceptó.

Lo interesante de este cuento desde el punto de vista de la interdiscursividad es que el *tyger* que aparece en Blake como una criatura profunda, temible, pero también luminosa y consciente puede ser en este cuento de Borges, la irracionalidad y caos o aquello que está fuera de la comprensión de la mente humana. Si bien comparte con Blake, el misterio por la divinidad (Blake se cuestionaba que el mismo dios hubiera creado al cordero y al tigre), en Borges, la divinidad, el tigre azul, es completamente irracional, caótico. La aldea donde Craigie descubre los discos azules es un espacio diferente a los otros espacios existentes en la Tierra. En este tiempo – espacio superreal, predominan otras leyes que nada tienen que ver con la lógica conocida y desafía todos los principios de realidad a través de los cuales sustentamos el universo. El significante "tyger" irrumpe aquí en un significado distintos que encierra al menos dos voces disonantes, por un lado la divinidad y por otro lado lo irracional. En El Aleph ya se había analizado como el tigre irrumpía también en el significado divinidad, pero los tigres azules son divinidades irracionales, que desbaratan la lógica humana. Son lo no-existente que de alguna forma llega a ser. Como se ha apreciado a través del estudio existe una diseminación del significado de tyger, una postergación infinita que asemeja el camino por recorrer, el nomadismo, el rodar en dirección al caos.

En una lectura distinta, podría argumentarse que las piedras azules que engendran otras piedras, se mueven rizomáticamente, uniéndose unas a otras, a veces desapareciendo para volver a aparecer posteriormente. La unión de significantes y significados en la escritura se realiza de un modo similar al nomadismo de las piedras

azules, a veces incluso con resultados ilógicos.

Parece haber en este cuento una búsqueda infinita e imposible del significado del tigre. Su irracionalidad es quizás su significado final. La búsqueda se ha iniciado desde la niñez y ahora estos tigres azules e idealizados sólo pueden formar parte de los sueños y de la imaginación. Su mensaje no puede ser descifrado por la humana lógica. Sin embargo, el final del cuento es esperanzador. La plegaria de Craigie al final de la historia en una mezquita lo libera del peso de los tigres irracionales, le entrega los tigres a un mendigo quién le promete que regresarán sus noches, su sanidad, hábitos y el mundo. De alguna forma el mendigo devuelve a Craigie al mundo terrenal. La ascensión a lo sagrado no está exento de costos para los seres humanos que van desde la muerte hasta la insanidad. Ana María Barrenechea³⁸², concibe la visión caótica del universo como una de las preocupaciones más importantes de Borges, reflejando la convicción de que el caos y la irracionalidad no puede explicarse con ninguna ley humana. Sin embargo, existiría en el hombre la necesidad de encontrarle sentido, a pesar que se sepa de antemano que una empresa de esas características no tiene sentido.

4.9. Tyger y Atlas

Nota de título³⁸³

En su libro *Atlas*³⁸⁴, Borges escribe esta prosa poética llamada “Mi último tigre.”³⁸⁵ Está escrito en primera persona y es la mirada melancólica del hablante Borges hacia los diferentes tigres que lo han acompañado en su vida. En la memoria del hablante se traslapan y entretrejen los tigres reales y los imaginarios. En efecto dice Borges:

“En mi vida siempre hubo tigre. Tan entretrejida está la lectura con los otros hábitos de mis días que verdaderamente no sé si mi primer tigre fue el tigre de un grabado o aquel, ya muerto, cuyo terco ir y venir por la jaula, yo seguía como hechizado.”³⁸⁶ Existe aquí una ambigüedad intencional entre estos dos órdenes, lo pictórico (la representación) y lo vital (en la jaula). Desde el punto de vista literario esta afirmación de Borges es muy interesante, ya que discute el concepto de la realidad, ¿Qué es lo real? ¿Sólo lo que pueden percibir los sentidos? De acuerdo con Borges son reales también los objetos que se pueden imaginar, o las ficciones, o los grabados. Por eso es imposible para él, reconocer cual tigre fue el primero, el del papel, el del grabado o el que conoció en el zoológico. También son reales los tigres de palabras, el tigre de Blake, que es una hoguera según Borges.³⁸⁷ También está el tigre arquetípico que ha podido pintar un

³⁸² Ana María Barrenechea, op., cit, 39.

³⁸³ Publicado en 1984.

³⁸⁴ *ibid.*, 403-450.

³⁸⁵ *ibid.*, 426.

³⁸⁶ *Ibidem.*

pintor chino que nunca conoció ningún tigre. A estos tigres, el hablante agrega el tigre de carne y hueso. El tigre real y los tigres ficticios se han hecho uno:

“con evidente y aterrada felicidad llegué a ese tigre, cuya lengua lamió mi cara, cuya garra indiferente y cariñosa se demoró en mi cabeza, y que, a diferencia de sus precursores, olía y pesaba.”³⁸⁸ Este tigre que tanto asombró a Borges no es más real que los otros, “ya que una encina no es más real que las formas de un sueño”.

El significante *tyger* continúa su camino de nomadismo, vuelve a postergarse su significado. Se trata de una cadena infinita de significaciones que atentan contra el diccionario. No hay una verdad última en el lenguaje; ésta parece ser la principal verdad del tigre de Borges que vive en su escritura. A diferencia del relato anterior donde se revela la divinidad caótica, en esta prosa poética conviven en *tyger* dos voces, ambas voces se organizan jerárquicamente porque están en un mismo nivel; el significado está entre la realidad, la ficción, y la condición de verdad de cada una de las dos. Tyger es realidad y ficción en esta prosa poética. Nuevamente como en “El tigre” se descarta el origen del significante tigre, no puede saberse cual fue el primero, sólo que rizomáticamente el tigre puede unirse a una experiencia real o imaginaria.

4.9.1. Tyger y las islas del Tigre

Nota de título³⁸⁹

La última obra que se analizará y donde pueden rastrearse huellas de *tyger* es en la prosa poética “Las Islas del Tigre”³⁹⁰ donde tigre adquiere un nuevo significado. Borges comienza señalando que ninguna otra ciudad cuenta con el secreto archipiélago de verdes islas que se pierden en las aguas de un río. Después señala que en una de éstas, se suicidó Leopoldo Lugones. Posteriormente, Borges señala que el tigre, por muchos años, le dio imágenes para las escenas malayas o africanas de los libros de Conrad. De Conrad, salta a Horacio, cuyas estrofas que cesan y no terminan le resultan las más misteriosas.

El tigre admite aquí significados muy confusos, que tiene que ver directa o indirectamente con imágenes de tres escritores importantes para Borges, de Lugones a

³⁸⁷ Ibidem

³⁸⁸ Ibidem.

³⁸⁹ Las islas del Tigre es un lugar geográfico ubicado en el delta del río Paraná. Leopoldo Lugones, figura importantísima en la literatura argentina, se suicidó en una de estas islas en 1938. Conjeturas sobre las razones del suicidio son muchas, pero la que más ha imperado se debe al fracaso de su proyecto existencia y político. Porque la relación que los intelectuales construían con las masas era distante y lejana. Los intelectuales estaban en su torre de marfil y se transformaban en tiranos, como lo había sido Sarmiento. Un presidente intelectual, que tuvo grandes ideas, pero fue pésimo administrador. Lugones tiene un lugar importante en la historia y literatura argentina porque inició el género del cuento corto de misterio donde más tarde se inscribirían Borges, Bioy Casares y Cortazar. Además fue el que elevó a calidad de poema épico, al estilo Homérico, al Martín Fierro.

³⁹⁰ ibid., 435.

través del tigre llega al suicidio; de Conrad, a través de tigre también, llega a las escenas malayas o africanas y a través del significante “poeta” llega a Horacio, que es el más misterioso de los tres. A diferencia de otras huellas o rastros, donde el significante parece adecuarse a un significado aunque sea momentáneamente, en esta obra, Borges deja todo en la ambigüedad. Parece haber claramente una difusión, un pasaje de significados que explotan. Existe una pluralidad de voces que se esbozan, pero que carecen de lógica. Al parecer, el significado tiene que ver con la escritura nuevamente.

En conclusión, Las huellas de “tyger” en la obra de Borges se diseminan rizomáticamente y el texto borgeano aparece como un sitio de resistencia a la significación estable. Efectivamente existe una imposibilidad de estabilizar la relación significante / significado. *Tyger* mantiene una “otredad” cuando se acerca a un nuevo texto, lleva en sí distintos significados lo que irrumpe en el nuevo texto. *Tyger* conserva el cúmulo de significados ambiguos que ya había otorgado Blake, pero que le eran propios y distintivos. En Borges, adquiere significados diferentes, distantes y disímiles lo que hace más compleja su ambigüedad. Existe claramente un juego con el significante *tyger* al ser llevado a otros significantes creándose una huella de cadenas de significantes que irrumpe infinitamente difiriendo con los significados anteriores. El principio de conexión y heterogeneidad se da de forma clara en la huella de *tyger* en la obra de Borges, *tyger* tiene una estructura rizomática que conecta con cualquier otro punto, donde existe además multiplicidad, ruptura asignificante, ya que en algunos momentos parece romperse pero vuelve a retomarse en uniones posteriores. Otra característica que también se cumple en la diseminación de la huella de *tyger* es su postergación infinita de significado, se ve un deslizamiento, un rodar, un cambio de sentido constante que nada tiene que ver, a veces, con el significado anterior, aunque en algunas oportunidades el significado actual de algún modo recuerda un significado pasado. Hay una presencia en la ausencia. Los distintos sentidos que adquiere *tyger* en la obra de Borges pueden sistematizarse de la forma siguiente:

En primer lugar, se evidencia una metaforización de *tyger* en tigre. El *tyger* de Blake se transforma en el *tigre* de Borges y ese tigre va diseminando a través de su obra. El deslizamiento desde *tyger* hasta tigre en el proceso escritural de Borges da cuenta de un problema teórico bastante interesante, relacionado con desplazamientos de sentidos. De acuerdo con Ricoeur³⁹¹, la traducción no es una mera sustitución de un significante por otro, sino más bien un desvío, una metáfora y como tal capaz de engendrar un nuevo mundo desviado del anterior. En este sentido, es claro entonces que se produce un intercambio semántico y cultural entre el romanticismo de Blake y el postmodernismo de Borges.

Lo anterior, es interesante al constatar que en el significante tigre se mantiene de algún modo, una sombra de *tyger*. Esto se evidencia al unirse al unirse a un significado contradictorio “caramelo” que conserva la huella del niño y la inocencia. Pero esto cambia posteriormente, al unir tigre a sufrimiento, aunque queda claro en el texto borgeano que sufrimiento no se entiende aquí como la pregunta metafísica por el mal, al estilo en que lo cuestionan los europeos, sino más bien la aceptación criolla de la pobreza y la

³⁹¹ Paul Ricoeur. *La metáfora viva*. Buenos Aires: Ediciones Megapolis, 1977, 33.

adversidad. En estos dos nuevos significados de tigre no existe aún una unión demasiado trasgresora, aunque existe innovación y contextualización cultural distinta del romanticismo inglés.

Sin embargo, posteriormente, el nomadismo rizomático del significante tigre, se unirá a significantes tan diversos y tan distintos que hará la relación significante /significado mucho más inestable. Uno de los momentos donde esta relación alcanza uno de los puntos más fructíferos es en El Aleph. Aquí el significante tigre se une a simulacro, evocando con esto toda la teoría de Baudrillard. En los cuentos analizados, tigre es en algunos casos un simulacro de la realidad y en otros casos una superrealidad, más real que la realidad misma. Es también una realidad más excelsa, una realidad aspirada. En otras palabras, decir tigre o decir mundo, universo o realidad es lo mismo. El tigre se ha transformado en un mapa donde pueden observarse todos los acontecimientos simultáneamente y donde confluyen todos los tiempos. Como es un simulacro es capaz de generar la realidad misma, y como tal su poder es enloquecedor. El significante deja sus ribetes románticos y entra decididamente en el terreno de la postmodernidad que entiende la realidad como un conjunto de signos. La enajenación de los protagonistas de los cuentos, su escapismo de la realidad, le da un cierto tono de elevación, de maravilla y toma distancia de la cotidianidad. En este sentido se distancia profundamente de lo que ocurría en Evaristo Carriego, que mantiene siempre al tigre dentro de lo cotidiano.

No obstante, es difícil mantener un significante unido a un significado elevado por mucho tiempo sin que esto no provoque anquilosamiento. Es quizás por esto, que la unión que experimenta el significante tigre después de El Aleph se acerca a la ironía. En una carnavalización que recuerda los planteamientos de Bakhtin, el significante tigre queda unido a can y ave, lo que de alguna manera invierte la ambigüedad simbólica y sagrada de Blake. Sin embargo, existe en esta “caída”, la necesidad de exploración del significante, y aún más de revitalización. El destronamiento de lo serio, es una forma de acercarse a lo inalcanzable. El *tyger* de Blake, y el tigre del Aleph es inalcanzable para los seres humanos, al convertir al transformarlo en algo distinto, casi su opuesto como “perro”, todo el misterio se transforma en una profunda carcajada, en una humorada, que permite una mayor cercanía con el objeto, en este caso con el significante tigre.

Después de la revitalización realizada por Borges, el significante tigre está en condiciones de explorar otros significados, como por ejemplo el de la escritura. Este significado aparece en varias obras de Borges aunque matizado de distinta forma. Primeramente, está en “El otro tigre” la imposibilidad de alcanzar el conocimiento de la realidad a través de la escritura, ya que una vez que se transforma en signos deja de referirse a lo natural y sólo hace referencia a la escritura misma. Una forma mucho más elaborada de significante tigre con significado de escritura está en “El tigre” donde se establece un constante ir y venir de tigres literarios e históricos que confluyen en las distintas obras. En “Mi último tigre” también existe una unión del significante tigre a experiencias reales y ficticias. En “tigres azules” tigre se une nuevamente a enajenación, irracionalidad aunque de un modo distinto al Aleph. La generación de piedras azules en forma irregular, al unirse unas con otras recuerda mucho la forma cómo los significantes se unen a los significados en forma rizomática. Sin una expectativa lógica, los significantes se unen a significados independientes de las convenciones. La escritura

habla por sí misma, se genera a sí misma.

Posteriormente, tigre se une a significados románticos, aunque diferentes del romanticismo de Blake. En "Tankas" por ejemplo, el tigre se une a melancolía, soledad, tristeza, pérdida. Lo mismo que ocurre en "El oro de los tigres" donde el significante tigre se une a amarillo que es el color de la intuición, y el último color que pueden ver los ciegos. Aquí también el significante tigre se une rizomáticamente a la melancolía y la pérdida. También en el contexto romántico está "Simón Carbajal". Aquí el tigre es el destino de los seres humanos, todo aquello con lo que debe luchar. La lucha contra el destino es un rasgo clásico, pero también es un rasgo romántico. El hombre romántico no conocía sus propios límites y estaba dispuesto a la lucha por sus ideales.

Existen otras uniones entre significante y significado que sólo aparecen una vez, pero que son muy interesantes. Tales como la unión de tigre con Cristo en "Juan, I, 14". Este significado recuerda la complejidad del *tyger* de Blake, que escondía en su interior, los misterios de Dios que podía ser bueno como el cordero, o terrible como el tigre. Sin embargo, esta unión no se repite nuevamente en Borges y permanece aislada. Lo mismo ocurre con el significado Proteo que aparece sólo una vez y no vuelve a ser explorado.

Como puede apreciarse, el viaje rizomático del significante *tyger* es complejo y pasa de los significados más cotidianos a los más metafísicos, románticos y escriturales. En otras palabras podría señalarse que tigre en Borges, permite el acceso a su obra desde distintos puntos de vista, desde el punto de vista de lo cotidiano, pero también desde el punto de vista de lo metafísico. El tigre permite pensar la escritura y su gestación, así como dar una segunda lectura al romanticismo. Es muy interesante que Borges utilice tigre unido a significados tan diversos ya que cada significado va dejando una huella y esta viaja junto al significante en las obras posteriores. La postergación infinita es según Ana María Barrenechea ³⁹², uno de los temas más recurrentes en la obra de Borges. En este caso, se trata de la postergación de significado de *tyger*. Sin embargo, es interesante el hecho que nota Barrenechea, ya que el tema de la "postergación" le permite a Borges crear numerosa cantidad de cuentos fantásticos. En muchos de estos cuentos se trata infructuosa e infatigablemente de alcanzar una meta. Según Barrenechea ³⁹³, la postergación aparece bajo fórmulas matemáticas en narraciones como "La biblioteca de Babel", donde se intenta encontrar el hombre del libro, el poseedor de la clave del universo. En el "Acercamiento a Almotásim", la postergación viene dada por la búsqueda de un hombre a través de los reflejos y las huellas que ha dejado en otros hombres, pero la carrera ascendente parece indicar que no se llegará jamás a la meta. El recorrido del tigre por la escritura de Borges refleja en muchos sentidos esta postergación que Borges representó en muchas de sus narraciones. El tigre desciende desde la dimensión temporo-espacial sagrada de Blake y se desliza por la escritura de Borges. Hay momentos en los que pierde su condición sagrada, ironizándose, para finalmente acercarse a un tigre que se metaforiza como Proteo en otros seres. Sin embargo, posteriormente retoma la búsqueda e intenta nuevamente el ascenso. Tal vez más

³⁹² Ana María Barrenechea, op., cit, 34-36.

³⁹³ Ibidem.

importante que las diferentes significaciones que adquiere *tyger* en la escritura de Borges, es precisamente el recorrido, la metaforización, la postergación que se produce. El ir y venir por significados ya explorados, la adopción momentánea de significaciones nuevas.

Existe en Borges esta especie de “antinominalismo”, como señala Sylvia Molloy³⁹⁴, el rechazo constante al nombre, a la posible palabra que podría fijar de manera peligrosa, un ser, un objeto, un itinerario. Así como en Tlön no existen sustantivos, sino adjetivos que califican, la escritura del tigre en Borges está dada por esta continúa metaforización que impide que la significación quede fija.

Al plasmar en un mapa las distintas significaciones que adquiere tigre en la obra de Borges puede apreciarse su complejidad, con sentidos que se entrecruzan, que se repiten, que se toman una vez y luego se dejan. Por ejemplo, el tigre metaforizado en entonación entrerriana aparece una sola vez, mientras el tigre hecho escritura aparece muchas veces, unido a su vez a otros significados que lo hacen más complejo, casi laberíntico.

³⁹⁴ Sylvia Molloy. “Dios acecha en los intervalos”: Simulacro y causalidad textual en la ficción de Borges.” 40 Inquisiciones sobre Borges. Revista Iberoamericana. Vol. XLIII, Julio-Diciembre de 1977, 381-398

Así como el tigre, el ruiseñor es fascinante para Borges y juega con el significante romántico de la misma forma que juega con el tigre uniéndolo a significaciones diversas, explorando en cada nueva aproximación una mirada múltiple a su propio universo. Así como Blake permitió al tigre una ambigüedad enriquecida por su escritura, el ruiseñor es también un palimpsesto, una reescritura infinita que une significados a significaciones ya enunciadas, abriendo múltiples entradas a la obra de Borges.

El objetivo central de este capítulo es demostrar la segunda hipótesis de trabajo que alude a la diseminación rizomática del significante *nightingale* en la obra de Borges, uniéndose a significados del universo borgeano que van desde la timidez criolla hasta el concepto de voluntad o uno primordial de Schopenhauer. La metodología de trabajo será similar a la utilizada en el capítulo anterior. Vale decir se utilizarán los conceptos de relación inestable entre significante / significado, desterritorialización, reterritorialización, rizoma, intertextualidad, entre otros.

5.1. *Nightingale* y la tradición argentina

Nightingale aparece por primera vez en la obra de Borges en el ensayo “El escritor argentino y la tradición”³⁹⁵, una conferencia que presentó en el Colegio Libre de Estudios Superiores y que se plantea política y culturalmente opuesto al régimen de Perón³⁹⁶. Borges sentía que Perón era un retroceso cultural, un retorno a la era del barbarismo apologético de Rosas, Hitler y Mussolini, una era de ignorancia que iba en detrimento de la patria³⁹⁷. Borges temía que Perón perseguiría a los escritores a través del terror, pero lo cierto es que a Perón le interesaba más controlar los medios de comunicación y estos estaban bajo su poder, así es que no temía el efecto de la Sociedad de Escritores, desde donde Borges lanzaba sus más duras críticas contra el gobierno. De todas formas, muchos escritores sentían miedo de las represalias de Perón y se mantuvieron al margen. Williamson³⁹⁸ señala que Borges persistió en su postura crítica hacia el régimen de Perón. Criticaba principalmente la ideología política y cultural de aislamiento que impulsaba Perón y que buscaba preservar la pureza, lo autóctono argentino. Es así como el 22 de octubre de 1950, publicó “La muralla y los libros” en La Nación. Una reflexión sobre la postura xenofóbica de los peronistas. El ensayo muestra irónicamente a un emperador chino que construye la gran muralla para mantener a China libre de la influencia foránea. De un tenor parecido es “El Escritor Argentino y la Tradición”, en el cual atacó el objetivo central de la política cultural de Perón: la adopción de una cultura “auténticamente nacional argentina” que tendría como arquetipo central al gaucho y al Martin Fierro como su poema épico. Aunque Borges concede que el Martin Fierro es una de las obras que más ha perdurado en Argentina, no es la Biblia, ni el libro canónico de

³⁹⁵ Borges, op. cit., 267-270.

³⁹⁶ Mayor discusión sobre el régimen de Perón y Borges aparece en el capítulo VI, tercera parte de la tesis.

³⁹⁷ Edwin Williamson. Borges. A Life. London: Penguin Books, 2004, 312.

³⁹⁸ Ibid., 313.

los argentinos. Lo interesante es que en este ensayo postula además la necesidad de apertura hacia otras culturas donde aparecen las primeras huellas de *nightingale* diseminado a través del significante castellano ruiseñor. El viaje desde el contexto anglosajón al contexto criollo reviste en primer término una transformación del significante. Al igual que en caso de tyger/tigre, el *nightingale* se metaforiza en ruiseñor y es con este nuevo nombre que se disemina a través de las páginas de la obra de Borges. En efecto, Borges, utiliza en sus textos una traducción de *nightingale* y como tal se constituye en una metaforización del mismo que alude a una reinterpretación del texto original. Desde esta perspectiva, la traducción abre nuevos caminos y como señala Ricoeur³⁹⁹ transgrede el orden categorial y engendra realidad.

Como se señalaba recién la primera aparición del ruiseñor en la obra de Borges corresponde a un ensayo donde explica que el patrimonio de los escritores argentinos no puede, en ningún caso, limitarse a temas locales. Por el contrario, el escritor argentino es heredero de toda la tradición universal y como tal, su obra puede jugar intertextualmente e interculturalmente con obras escritas en Europa, por ejemplo, y no por eso ser menos argentino. El problema de fondo que intenta resolver Borges tiene que ver con el hecho de que la literatura es un conjunto de textos que se superponen entre sí, sin importar donde fueron escritos y por quién. Borges también ponía en duda la estabilidad y seguridad de los textos literarios porque comprendía que el signo podía romperse y permitir el ingreso de significantes distintos unidos a significados diversos.

Para Borges, el ruiseñor adquiere en este ensayo una importancia casi simbólica de cómo los significantes pueden unirse a significados diversos filtrándose desde la literatura anglosajona y no por ello disminuir culturalmente la riqueza de la cultura nacional. Borges analiza el último soneto del libro *La urna*⁴⁰⁰ de Enrique Banchs que el poeta escribió por la pérdida de la mujer que amaba:

Todo esto es bueno y tiene misteriosa gracia. Y alrededor todo es dulzura y rebosa alegría cual rebosa la penumbrosa pérgola frescura. Como es su deber mágico dan flores los árboles. El sol en los tejados y en las ventanas brilla. Ruiseñores quieren decir que están enamorados... ¡Dios mío, todo está como antes era! Se va el invierno, viene primavera, y todos son felices; y la vida pasa en silencio, amada y bendecida; nada dice que no, nada, jamás... pero yo sé que no la veré más.

Borges examina este soneto de Banchs donde aparentemente no se retrata el paisaje argentino porque no está ni su botánica, ni su zoología, ni su topografía. Sin embargo, Borges señala que: “están el pudor argentino, la reticencia argentina; la circunstancia de que Banchs, al hablar de ese gran dolor que lo abrumaba, al hablar de esa mujer que lo había dejado y había dejado vacío el mundo para él, recurra a imágenes extranjeras y convencionales como los tejados y los ruiseñores.”⁴⁰¹

El ruiseñor para Borges adquiere en este ensayo crítico de Borges un significado

³⁹⁹ Paul Ricoeur. *La Metáfora Viva*. Buenos Aires: Ediciones Megápolis, 1977, 39.

⁴⁰⁰ Enrique Banchs. *La urna*. <http://members.fortunecity.com/detalles2002/poesia/banchs/urna5.html>.

⁴⁰¹ Borges, op. cit., 270.

nuevo que se entrecruza con los significados que le había otorgado Banchs. Para Banchs el ruiseñor es parte de la belleza de la vida por eso se refiere a la misteriosa gracia, la dulzura rebozante de alegría, las flores de los árboles, el sol de los tejados, la llegada de la primavera. Sin embargo, en este espacio de regreso a la vida, el hablante se sitúa desde un punto baldío e inerte ya que él sabe que “no la verá más.” Ciertamente, el poema tiene un tono confesional, un dolor declarado en el último verso y que se dice en solo una línea. Sin embargo, no hay en este poema de Banchs la escritura agobiante de Keats. Esa necesidad de morir y hacerse uno con el ruiseñor, esa pesadez causada por el opio y la cicuta, el deseo ferviente de olvidar, esa ida y venida por el mundo ficcional y mágico de un ave que se acerca a la divinidad. Borges comprende que Banchs se aparta de la tradición “romántica” porque su confesión a diferencia de la de Keats es pudorosa; se dice suavemente en un verso sin muchas explicaciones. Es por esto que para Borges el ruiseñor refleja el pudor y la dificultad para las confidencias. Es un dolor confesado a medias, con recato, diferente del que había en Keats. Es curioso que sea el ruiseñor el que adquiera estos significados y no sea otro pájaro más criollo. Este hecho tiene que ver con lo que Borges también observa sobre la supuesta “irrealidad” del ruiseñor, al designarlo como un pájaro más literario que natural. En otras palabras, el ruiseñor está hecho de palabras y ciertamente confluyen en él otros textos muy distintos culturalmente. Es perfectamente posible que el texto de “Ode to a Nightingale” haya dejado una fisura por entre la cual diseminó el significante *nightingale* hasta su posterior encuentro con el soneto de Banchs y luego con Borges. La lectura que hace Borges permite que coexistan múltiples voces en el ruiseñor; por un lado la salvación del dolor a través del arte de Keats y por otro el pudor argentino de Borges, al estilo de un palimpsesto como testimonio de escrituras previas subyacentes que no pueden desconocerse. El ruiseñor le sirve a Borges para concluir que los escritores viven inmersos en un mundo infinito de significantes que no tienen un origen establecido y que pueden abrirse a la totalidad del mundo sin problemas, pero que en su recorrido van acumulando más significados que se van uniendo a los significantes en forma arbitraria. Un escritor argentino no puede escapar a esta realidad, no puede escribir un significante y “olvidar” que trae adherido un conjunto de significados de otros tiempos y otras culturas. La presión nacionalista por escribir sobre temas puramente argentinos no sería más que una ficción y un desconocimiento profundo de cómo interactúan los textos literarios. En su diseminación, los significantes se desterritorializan, se abren a culturas distintas y concurren a significados nuevos; logran reterritorializarse pero sólo momentáneamente ya que la búsqueda y la apertura de los textos prohíbe el enclaustramiento. Todo está abierto hacia el pasado y futuro, los significantes permanecen en su inestabilidad diseminando en forma infinita.

5.2. El ruiseñor de los césares

En su narración “El Inmortal”⁴⁰² aparece nuevamente el significante ruiseñor, aunque unido a significaciones muy diferentes de las estudiadas en la obra anterior. Según Leo Pollmann⁴⁰³, “El Inmortal”, texto que encabeza *El Aleph* (1949), representa una de las

⁴⁰² Ibid., 533-544.

obras más interesantes de Borges desde el punto de vista de la narración y sus implicancias. De acuerdo a los planteamientos de Pollmann “El Inmortal” es una reflexión de estilo metafórico sobre el narrar y que tiene como telón de fondo el viaje y la exploración aventurera del mundo. También pareciera estar presente en este cuento, la idea de que el lector es también escritor, aunque esta sea una actividad más resignada e intelectual.⁴⁰⁴ Uno de los puntos de entrada al texto y que al mismo tiempo entrega diversas claves para su interpretación es el epígrafe: “All novelty’s but oblivion” que enuncia desde un principio la idea de que no hay nada nuevo ni original, sino que todo aquello que parece novedoso no es otra cosa que olvido. Pollmann concuerda con esta idea y agrega además que la clave del cuento está en la dialéctica del recuerdo/olvido: “esta unidad es tan estrecha que el olvidarse puede llegar a ser un acordarse y viceversa. Porque quién se acuerda positivamente y está todo en ese acordarse, se olvida literalmente de todo (lo demás). Y quién se olvida de lo positivo, y lo hunde, alcanza un acordarse de que puede significar la inmortalidad.”⁴⁰⁵ El cuento comienza señalando que en Londres, en junio de 1929 un anticuario, Joseph Cartaphilus de ojos grises y barba gris ofreció a la princesa de Lucinge los seis volúmenes de la Iliada de Pope. Posteriormente, la princesa se entera de que el anticuario ha muerto en el mar y ella, encuentra en el último tomo un manuscrito que cuenta la historia. El relato hasta aquí sirve de introducción o prefacio al relato que vendrá posteriormente. Tiene como finalidad posiblemente dar credibilidad y realismo a la historia, pero paradójicamente todo aquello es extraño y vago y más que corroborar este realismo lo socavan. El lector se introduce en un texto que lo lleva a otro texto, obligándole de algún modo a “olvidar” las expectativas que se había hecho en un comienzo y a introducirse en la historia de Flaminio Rufo, el tribuno romano. Solo al final de la historia, el lector podrá realmente recrear la historia de tal manera de comprender que Flaminio es Carthapilus y que ha sido otros hombres en distintos períodos de la historia. Su identidad como hombre histórico sujeto a las circunstancias queda suspendida. Es por esto quizás la importancia que tiene el hecho que el anticuario le ofrece a la princesa de Lucinge la Iliada de Pope, una reescritura de la Iliada de Homero.

El manuscrito encontrado por la princesa de Lucinge cuenta la historia de Flaminio Rufo, un centurión que ha visto frustrada su carrera militar y que por tanto decide emprender la búsqueda de la Ciudad de los Inmortales. De algún modo, se anuncia que la empresa que Flaminio decide llevar a cabo presagia cierta enajenación o irracionalidad, pero no se da exacta cuenta del estado de Flaminio, aunque se señala que el centurión lamenta no poder pasar a la historia como un gran guerrero. Flaminio había participado en las guerras egipcias sin alcanzar la fama que es un simulacro de inmortalidad y es por esto que decide emprender la búsqueda de la ciudad de los

⁴⁰³ Leo Pollmann. “¿Con qué fin narra Borges? Reflexiones acerca de El Inmortal.” Jorge Luis Borges. Variaciones interpretativas sobre sus procedimientos literarios y bases epistemológicas. Ed. Karl Alfred Blüher y Alfonso de Toro. Frankfurt, Madrid: Iberoamericana, 1995, 27-43.

⁴⁰⁴ Borges, Obras Completas. Buenos Aires (Emecé editores) 1989, 289.

⁴⁰⁵ Pollmann., op. cit, 28.

inmortales. Pollmann agrega acertadamente que esta aventura es resultado de “una frustración más bien universal de historicidad malograda, tan universal que podría, por ejemplo, hasta interpretarse como eco anticipado o prefiguración de la frustración histórica argentina, por antonomasia, la de los tiempos de la fundación y de la búsqueda de la Ciudad de los Césares.”⁴⁰⁶ Un jinete que viene desde la India refuerza esta decisión. Flaminio organiza una expedición que atraviesa desiertos y en la que encuentra seres terribles:

Atravesamos el país de los trogloditas, que devoran serpientes y carecen del comercio de la palabra; el de los garamantas, que tienen mujeres en común y se nutren de leones; el de los águilas que sólo veneran el Tártaro.⁴⁰⁷

Al cabo de unos días sobrevienen motines y deserciones y Rufo alertado por un centurión que le era fiel prefirió escapar del campamento. Varios días anduvo errante sin encontrar agua. Sin saber realmente cómo, Rufo despierta maniatado en un nicho oblongo desde donde percibe un arroyo turbio y a lo lejos ve la imponente ciudad de los inmortales. Observa que existen otros nichos similares a los de él desde los que surgen hombres de piel gris y barba descuidada y comprende que son los trogloditas. La sed lo hace arrojar desde el nicho hasta el arroyo, pero luego de beber pierde el conocimiento. Una vez despierto e ignorando que se ha transformado en uno de ellos, se libera de sus ataduras y decide ir a conocer la ciudad que tanto había buscado. La ciudad está levantada sobre un acantilado y su acceso es muy complejo ya que existe un laberinto que Rufo debe cruzar antes de poder ascender a ella. Sin embargo, la ciudad es de una dificultad aún mayor que el laberinto, ya que tiene un diseño irracional:

Abundaban el corredor sin salida, la alta ventana inalcanzable, la aparatosa puerta que daba a una celda o a un pozo, las increíbles escaleras inversas, con los peldaños y la balaustrada hacia abajo.⁴⁰⁸

La ciudad inmortal, que recuerda la obra de Mauritz Cornelius Escher⁴⁰⁹, le causa repulsión a Rufo y decide abandonarla. La ciudad trasciende toda medida humana. Da la impresión de lo interminable, de lo atroz. Es, en cierto modo, incluso más compleja que un laberinto ya que sus formas son todas irregulares y no ofrece al hombre ningún camino. Según Pollmann⁴¹⁰, la complejidad de la ciudad tiene reminiscencias surrealistas y ultraístas que dificultan la descripción de la ciudad y lo acercan a lo “inefable” de los místicos.

El perro y el caballo (reflexioné) son capaces de lo primero; muchas aves, como el ruiseñor de los Césares, de lo último.

⁴⁰⁶ Ibid., 30.

⁴⁰⁷ Borges, *op., cit.*, 534.

⁴⁰⁸ *ibid.*, 537.

⁴⁰⁹ Principalmente obras como “Relativity”, “Tower of Babel”, “Cycle” ver [The Official Website M.C. Escher](http://www.mcescher.com/) <
http://www.mcescher.com/>.

⁴¹⁰ Pollmann, *op., cit.*, 33.

Sin embargo, Rufo no consigue que el troglodita hable hasta que una mañana de lluvia todo se dilucida. Los trogloditas son los inmortales quienes además construyeron la ciudad aledaña y el troglodita al que Rufo trató de enseñar a hablar es Homero.

La metáfora de Borges, “el ruiseñor de los Césares” parece tener relación con las antiguas leyendas greco-romanas que aludían a la posesión de ruiseñores que hablaban de parte de los Césares ⁴¹¹. Los ruiseñores serían así aves capaces de repetir palabras, lo que permite profundizar su significado. En este caso, el ruiseñor se ha transformado en un guacamayo. El guacamayo es capaz de repetir palabras y de imitar conversaciones humanas aunque sin realmente conocer el significado que tienen. Esto lo libera de la intencionalidad de la palabra, el loro desconoce las asociaciones entre significantes y significados e ignora también el desprendimiento perpetuo que se da entre ellos y las resignificaciones futuras. Como señala Por Glock ⁴¹², el loro nunca podrá ser algo más que meros significantes ignorando la complejidad del signo. Argos, el troglodita de la narración ni siquiera podía emitir palabras como un loro. Había “olvidado” completamente el lenguaje. Reynaldo Riva agrega que “los trogloditas renunciaron al logos desde edades remotas; los simios para emanciparse del brutal dominio humano se condenaron a un suicidio intelectual; los inmortales al ‘entregarse al placer más complejo, el pensamiento’ prescindieron lenta y definitivamente del lenguaje.” ⁴¹³ Sin embargo al prescindir del lenguaje la humanidad se trunca o se degenera como en el caso de los inmortales.

Por tanto en esta narración el ruiseñor adquiere la significación de simulacro de lenguaje, de destrucción del *logos*, de imposibilidad de acceder a la totalidad mediante la palabra, aunque no por eso el proyecto es abandonado. Es interesante que en medio del contexto de inmortalidad y las consecuencias éticas que esto provoca en los seres humanos aparezca el ruiseñor, aparentemente como un detalle. Sin embargo, la presencia del pájaro con este nuevo significado resume toda la narración. El ruiseñor es aquí la ausencia fantasmal del lenguaje, es el no-lenguaje, el abismo entre la presencia y la ausencia.

Al igual que como ocurría la diseminación con el *tyger* de Blake, el *nightingale* de Keats avanza rizomáticamente a través de la obra de Borges, rompiéndose en cada intrusión el vínculo que unía el significante con una significación anterior. El recorrido que sigue el ruiseñor por la obra de Borges es azaroso y se interna entre narraciones diversas en cuyo contexto asume significaciones diferentes que se van distanciando de los

⁴¹¹ “The fact that the story is told by Ovid (...) and the nightingale is singled out for a special mention as a bird which must lament are the main reason for its mention here. That the Caesars had nightingales (*Iusciniae*) which talked is rather irrelevant. Harm-jam “van” Dam. *P. Papinius Statius, Silvae, Book II*. Leiden. E. J. Brill, 1984, 520 “The Young Britanicus and Nero had a starling and also nightingales that had been taught to speak Greek and Latin, and moreover practiced assiduously and spoke new words everyday in even longer phrases”. Pliny, the Elder. *Natural History. A Selection*. Ed. John F. Healey. London. Penguin Classics, 1991. 147.

⁴¹² Por Glock. *Witgenstein Dictionary*. Victoria: Blackwell, 2004, 361.

⁴¹³ RIVA, Reynaldo. “Yzur, funes y el inmortal: una convergencia metafísica.”. *Rev. chil. lit.* [online]. abr. 2005, no.66 [citado 05 Agosto 2006], p.47-62. Disponible en la World Wide Web: <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-22952005000100003&lng=es&nrm=iso>. ISSN 0718-2295.

anteriores. Una vez más la relación significante / significación ha quedado rota promoviendo una proliferación rizomática que se desdobra en cada entrada, que se contamina y que continúa su búsqueda infinita.

5.3. El Ruiseñor de Keats

El viaje del significante ruiseñor por la obra de Borges continuará en el ensayo El Ruiseñor de Keats.⁴¹⁴ Este ensayo tiene una estructura discursiva que comienza examinando distintos puntos de vista teóricos sobre el significado del ruiseñor. Se analizan los planteamientos de Sydney Colvin, Bridges, F.R. Leavis y Amy Lowell. Borges refuta los cuatro primeros y otorga cierta credibilidad a la última. Sin embargo, elabora la tesis de que en realidad el ruiseñor es un pájaro metafísico al estilo como lo entendía Schopenhauer. En efecto dice Borges:

La clave, la exacta clave de la estrofa, está, lo sospecho, en un párrafo metafísico de Schopenhauer, que no la leyó nunca.⁴¹⁵

La idea central de Borges es que el ruiseñor de Keats prefigura la obra filosófica de Schopenhauer. En el sentido que el ave, al igual que otras criaturas animales como la golondrina o el gato se repiten en el tiempo y el espacio. La filosofía de Schopenhauer tiene dos fuentes centrales de inspiración; por un lado está la filosofía de Kant y por otro los libros sagrados orientales como el Upanishads. De Kant toma la idea de que existe una diferencia fundamental entre lo que percibimos (fenómeno) y la cosa en sí (noúmeno). El mundo que percibimos no es sino resultado de las representaciones humanas. Sin embargo, a diferencia de Kant, Schopenhauer considera que el individuo tiene acceso a la cosa en sí, porque está dentro del individuo. Según Schopenhauer a través del intelecto solamente se puede acceder al fenómeno o a la representación. Al igual que Kant, Schopenhauer señala que las categorías con las que trabaja el intelecto son formas a priori de tiempo, espacio y causalidad; sin embargo a través del cuerpo se puede acceder a la cosa en sí o voluntad como la denomina Schopenhauer. La cosa en sí es para Schopenhauer el anhelo de vida expresado a través del instinto de conservación del individuo y el instinto de conservación de la especie. El mundo real sería esta voluntad de vivir, este anhelo siempre insatisfecho, aspiración, deseo, dolor. Esencialmente el ser humano, así como el resto de la vida sería voluntad. En cambio el mundo de la representación es sólo un fenómeno, una apariencia, lo que en la filosofía oriental se denomina “velo de Maya.”⁴¹⁶

Nietzsche, quién también fue discípulo de Schopenhauer, distingue dos tipos de arte. En primer lugar estaría el arte apolíneo, que sería el arte de la representación, por ejemplo el arte escultórico. La escultura, así como los estados oníricos son para Nietzsche estados apolíneos, en donde se percibe una bella apariencia. Apolo como dios de la luz es el dios vaticinador y como tal dios de la apariencia. Al respecto dice

⁴¹⁴ Borges, tomo II. op. cit., 95-97.

⁴¹⁵ *ibid.*, 95.

⁴¹⁶ Arturo Schopenhauer. Obras. Buenos Aires: Editorial El Ateneo, 1950, 606.

Nietzsche:

Esta alegre necesidad de la experiencia onírica también la expresaron los griegos en su Apolo: Apolo en tanto que dios de todas las fuerzas figurativas, es a la vez el dios vaticinador. Él, que según su etimología es el “resplandeciente” [Schinende], la divinidad de la luz, domina también la bella apariencia [Schein] del mundo interno de la fantasía.⁴¹⁷

El mundo de la apariencia o representación en que reina Apolo está gobernado por el *principium individuationis* o principio de individuación donde es importante la mesurada limitación, la libertad de las agitaciones salvajes, el sabio sosiego del dios escultor. El individuo apolíneo, está cogido por el velo de Maya de Schopenhauer, metafóricamente similar a un navegante confiado en su débil embarcación en medio del mar embravecido, sosteniéndose firme gracias a la razón y al dominio de sí mismo. Nietzsche agrega que:

Incluso habría que decir de Apolo que él han alcanzado su mas sublime expresión la confianza imperturbable en el principium y el tranquilo estar ahí de todo el que se encuentre cogido en él, e incluso se podría designar a Apolo como la magnífica imagen divina del principio individuationis, con cuyos gestos y miradas nos hablarían todo el placer y toda la sabiduría de la “apariencia”, en compañía de su belleza.⁴¹⁸

Sin embargo, hay momentos en que el principio de individuación, racional y apariencial se rompe y el individuo parece caer en un abismo infinito. Este abismo es la cosa en sí, la voluntad de vivir, y la materia de la que está hecha toda la vida y que engendra infinitamente nuevos individuos que básicamente son idénticos los unos a los otros. A esta negación del individuo, a la ruptura del velo de Maya se puede llegar según Schopenhauer a través de los instintos más profundos y según Nietzsche a través de los estados dionisiacos en los que el hombre sufre un olvido de sí mismo y se hace uno con el resto de la vida desbaratándose los límites del individuo. Para Nietzsche los estados dionisiacos son similares a los estados de embriaguez y anulan la bella apariencia y nublan la razón. Si se retoma la metáfora anterior del marinero apolíneo confiado en su débil balsa sobre el mar embravecido, puede señalarse que el principio dionisiaco ocurre en el momento en que el hombre pierde la fe en la razón y en la apariencia y siente resquebrajarse su barca y es arrojado en las profundidades del mar:

En el mismo pasaje Schopenhauer nos ha descrito el horrible espanto que conmociona al hombre cuando, de repente, en las formas de conocimiento del fenómeno ya no sabe a qué atenerse mientras el principio de razón parece que sufre, en una cualquiera de sus configuraciones, una excepción. Si a este espanto le añadimos el éxtasis lleno de delicias que, en la misma ruptura del *principium individuationis* se eleva desde el fondo más íntimo del hombre y de la misma naturaleza, entonces tendremos una visión de la esencia de lo *dionisiaco*, a la cual la analogía de la *embriaguez* es la que nos la pone más a nuestro alcance.⁴¹⁹

Otra forma de acceder a la Voluntad o a la cosa en sí es a través de la música. A

⁴¹⁷ Friedrich Nietzsche. “El Nacimiento de la Tragedia”. *Nietzsche en castellano*. 06 agosto, 2006
<http://www.nietzscheana.com.ar/tragedia/uno.htm>.

⁴¹⁸ *Ibidem*.

diferencia del arte apolíneo, racional, escultórico; la música y el baile rompen las rígidas delimitaciones impuestas a los individuos quienes se liberan de la arbitrariedad:

Ahora, en el evangelio de la armonía de los mundos, cada cual se siente no sólo unido, reconciliado, fundido con su prójimo, sino hecho uno con él, como si el velo de Maya estuviera roto y tan sólo revolotease en jirones ante lo misterioso Uno-primordial. Cantado y bailando se exterioriza el hombre como miembro de una comunidad superior.⁴²⁰

Volviendo al ruiseñor, es claro que para Borges encierra simbólicamente la filosofía de Schopenhauer y los conceptos de voluntad y la representación. El ruiseñor que oye Keats es el mismo que oyó Ruth porque ambos son representaciones concebidas en tiempos y espacios distintos, pero esencialmente son la cosa en sí, la voluntad de vivir. Como lo expresa Borges:

Es decir el individuo es de algún modo la especie, y el ruiseñor de Keats es también el ruiseñor de Ruth.⁴²¹

Posteriormente el ensayo trata de explicar la razón por la cual la cultura inglesa ha sido incapaz de comprender realmente la “Oda al ruiseñor” y termina por concluir que hay hombres que nacen Platónicos y otros Aristotélicos. Que los primeros creen en los arquetipos y fundan la filosofía idealista de la que forman parte Kant y Schopenhauer; mientras que los aristotélicos conciben el mundo como individualidades concretas. Así como hay hombres platónicos y hombres aristotélicos, hay también culturas platónicas y aristotélicas. La cultura inglesa sería más bien del segundo tipo y es por esta razón, según Borges, que ha sido incapaz de una correcta interpretación de la oda de Keats. Sin embargo, aclara Borges, esto último no ocurre por incapacidad especulativa sino por un principio ético, ya que siente que el individuo es irreductible y no puede diluirse en lo genérico. Sin embargo, Borges concluye su ensayo señalando que “el infinito ruiseñor ha cantado en la literatura británica; Chaucer y Shakespeare lo celebran, Milton y Mathew Arnold, pero a John Keats unimos fatalmente su imagen como a Blake la del tigre.”⁴²²

Esta última línea reafirma que para Borges, el ruiseñor está unido a Keats, a pesar de que ha aparecido en otros autores también.

Para concluir es importante recalcar que el significante ruiseñor ha ingresado a este ensayo de Borges adquiriendo una nueva significación. La postergación infinita de los significados o el camino por recorrer, el deslizamiento, el rodar en un orden desconocido que se representa como un caos. A diferencia de la obra anterior, en esta obra el ruiseñor adquiere un significado metafísico que engarza con la filosofía idealista de Schopenhauer y los conceptos de voluntad y representación.

⁴¹⁹ Ibidem.

⁴²⁰ Ibidem.

⁴²¹ Borges, *op. cit.*, 96.

⁴²² Ibid., 97

5.4. El Ruiseñor y un poeta menor de antología

El viaje del significante ruiseñor continúa ahora en el poema “A un poeta menor de la antología.”⁴²³ El hablante presenta como interlocutor a un poeta desconocido, prácticamente olvidado y que a diferencia de otros no ha gozado de la gloria. Sin embargo, el hablante le consuela señalando que no hay mejor suerte que “la ceniza de la que está hecha el olvido”⁴²⁴ ya que la fama y la gloria “termina por ajar la rosa que venera.”⁴²⁵ En cierta forma, el hablante rescata al olvidado poeta quién comparte con otros que sí lograron la fama –Teócrito y Keats- el hecho de haber oído el canto del ruiseñor.

El sentimiento predominante del poema es la nostalgia del ayer y la vanidad del quehacer humano. Esto último aparece asociado al tema del tiempo que se adhiere tenazmente al hombre y a los objetos tragándolos y perdiéndolos. La memoria y los monumentos confieren cierta “inmortalidad” a algunos poetas pero según el hablante los marchita.

El tono del poema es serio y melancólico, lo que se pone de manifiesto en la dicción escogida por Borges y el sentimiento de pérdida, de olvido. Además se establece un contraste muy interesante entre los poetas que alcanzan la fama y que quedan representados por grandiosas inscripciones, exergos, monumentos y por los dioses que han hecho posible su permanencia y el oscuro poeta de antología, de cuya vida –dicha y dolor- nada se sabe, que se ha transformado en un mero nombre en una antología y cuyo recuerdo es inexistente. Esto último revela la existencia de cierta ironía ya que el hablante de algún modo está construyendo un monumento, está inscribiendo al poeta desconocido que a pesar de no gozar de reconocimiento y fama es acogido por Borges que sí pertenece al grupo de aquellos a los que los dioses otorgaron gloria. El hablante resitúa al poeta poniendo en evidencia su olvido y aunque aparentemente elogia la piedad de que los dioses lo hayan olvidado, él lo rescata de ese olvido.

Son muchas las imágenes utilizadas para referirse al paso del tiempo, como por ejemplo “el río numerable de los años” o “eres una palabra en un índice”, “dieron a otros gloria interminable los dioses”, “de ti sólo sabemos, oscuro amigo, que oíste al ruiseñor, una tarde”; “en el éxtasis de un atardecer que no será una noche, oyes la voz del ruiseñor de Teócrito.” La voz del pasado en el presente. Es interesante el hecho de que el significante ruiseñor aparezca como la imagen distintiva de lo único que el hablante recuerda del olvidado poeta. Su vida se reduce a haber escuchado el ruiseñor una tarde y asemejarse en eso a los demás poetas tradicionales. El ruiseñor adquiere en este poema el significado de exergo, de testimonio. Es el único que puede dar cuenta de la existencia del poeta. Es, en efecto, el ruiseñor quién lo rescata del olvido, ya que en él converge

⁴²³ Ibid., 249.

⁴²⁴ Ibidem.

⁴²⁵ Ibidem.

toda una tradición poética iniciada con Teócrito, el poeta griego fundador de la poesía bucólica, del amor y la simplicidad de la naturaleza. Más tarde Keats compartirá esta tradición. En otras palabras, el hablante inmortaliza al poeta olvidado al unirlo al ruiseñor. El ruiseñor es el exergo, el monumento, la inscripción de muchos poetas que se mantendrán a pesar del paso del tiempo sólo por haber oído su canto.

5.5. El Ruiseñor y John Keats

Así como en el poema anterior, el ruiseñor adquiriría el significado de exergo, testimonio, memoria para un poeta desconocido de antología, en el poema "A John Keats"⁴²⁶ el ruiseñor conserva este significado para un poeta consagrado. Al igual que en el poema anterior, el hablante se dirige a un "tú", en este caso a John Keats, cuyo proyecto poético incluye al ruiseñor. De Keats, además de saber que escuchó al ruiseñor, sabe que tenía la necesidad romántica de acceder a la belleza, que tuvo un destino incierto con propicia y adversa suerte, que visitó Londres, que se inspiró en las páginas casuales de un diccionario de mitología, que amó a Fanny Brawne. Tanto el ruiseñor como la urna griega mantendrán viva la memoria del poeta que a diferencia del poeta olvidado ha sido tragado por el tiempo, Keats es la gloria, la fama, el fuego.

El tema del poema es similar al anterior, aunque contiene menos dramatismo ya que en Keats la lucha contra el tiempo no ha sido de la misma magnitud. Sin embargo, existe la preocupación por la gloria, por la permanencia, la derrota de la caducidad humana. El tono del poema es serio y elevado por cuanto su foco central es la muerte, la eternidad, la ceniza, la gloria. No existe como en el poema anterior, un dejo de ironía al referirse a la gloria alcanzada por Keats, ya que verdaderamente el poeta ha alcanzado una fama que lo sitúa entre los mejores poetas del romanticismo inglés.

Son interesantes las imágenes utilizadas por el hablante para dar cuenta de la vida de Keats. El poema comienza con estos versos:

Desde el principio hasta la joven muerte la terrible belleza te acechaba⁴²⁷

La necesidad de belleza era tan desmesurada que causa pavor. Este anhelo se mantuvo vivo durante toda la vida del poeta, que en su búsqueda vivió intensamente. El poema continúa con los versos sobre el destino del poeta:

Como a los otros la propicia suerte O la adversa. En las albas te esperaba De Londres, en las páginas casuales De un diccionario de mitología, En las comunes dádivas del día, En un rostro, una voz, y en los mortales Labios de Fanny Brawne⁴²⁸

Esta imagen extendida resume la vida de Keats. El poeta no fue ajeno a los caprichos del destino y compartió con el resto de los seres humanos momentos propicios y momentos adversos que se manifestaron en Londres, en las páginas del diccionario, en la

⁴²⁶ *ibid.*, 473.

⁴²⁷ *Ibidem.*

⁴²⁸ *Ibidem.*

imposibilidad del amor de Fanny Brawne. Para el hablante Fanny Brawne le recuerda a Keats la mortalidad, por sus “mortales labios”. El mismo Keats hombre ha sido cegado por el tiempo, ha desaparecido. Sin embargo, el ruiseñor será su eternidad. El ruiseñor será el exergo, la inscripción inmortal del poeta que ha alcanzado la gloria.

En conclusión, tanto en “A un poeta menor de antología” como en “A John Keats” el ruiseñor adquiere el mismo significado. El significante ruiseñor se ha transformado en monumento similar a una estatua, inscripción o sepulcro puesto en memoria de una acción heroica y singular. Es la prueba, la certeza y la verdad de la existencia temporal tanto de un poeta menor como de uno consagrado. Keats así como el poeta menor de antología se ha transformado en ruiseñor que es también otra lengua incomprensible.

5.6. El ruiseñor, el espejo y la máscara

El viaje del significante ruiseñor ingresa posteriormente en un complejo sistema simbólico en donde nuevamente el protagonista es un poeta. Se trata del relato “El espejo y la máscara”⁴²⁹ aparecido en El Libro de Arena. La narración cuenta la historia del Alto Rey irlandés quién después de haber derrotado a su enemigo noruego pide al poeta Ollan que cante sus proezas y sus victorias para “amonedarlas en palabras” y conseguir así la ansiada fama. El poeta accede gustosamente y al cabo de un año que coincide con el regreso del ruiseñor a Irlanda, el poeta declama su composición. El rey está complacido y obsequia a Ollan un espejo de plata, pero le pide que en un año más le presente otra composición aún mejor que la anterior. Ollan acepta la petición del rey, y al cabo de un año que nuevamente coincide con el canto del ruiseñor en Irlanda, regresa Ollan con su loa. La segunda composición es, sin duda mejor que la primera, aunque extraña por la confluencia de divinidades y tiempos. El rey queda maravillado y obsequia a Ollan una máscara de oro no sin antes pedirle un tercer poema para el año siguiente, uno aún más perfecto. Ollan acepta y al cabo de un año aparece en el palacio del rey sin manuscrito. Está demacrado y triste. El rey le pide que recite el poema y Ollan accede, con mucha consternación a decir el poema, que consta de una sola línea. El Rey se sorprende y compara la maravilla intuida en esa línea con los eventos más increíbles que le ha tocado presenciar en su vida. El poema encierra un conocimiento que parece una blasfemia o plegaria secreta. El rey comenta que el poema contiene la Belleza y regala a Ollan el último presente: una daga. El poeta se suicida y el rey se hace mendigo y recorre su reino sin pronunciar nunca el poema.

El análisis cuidadoso del relato pone en evidencia su complejidad. Está situado en algún momento mítico-fundacional de Irlanda donde son frecuentes las guerras con los noruegos y en donde la poesía épica al estilo de La Iliada, La Odisea y La Eneida representan la forma de alcanzar la fama tanto para los guerreros por sus hazañas y hechos gloriosos como para el poeta. Otro elemento importante en el relato es la presencia del cristianismo con el Dios que es Tres y Uno a la vez. La referencia a la trinidad y específicamente al número tres está presente en toda la obra. Otro elemento importante de considerar en el análisis del cuento es el círculo. En efecto, el cuento tiene

⁴²⁹ Borges, tomo III. op. cit., 45-47.

una estructura circular, cíclica. Lo interesante es que cada nuevo ciclo es inaugurado por el canto del ruiseñor, señalando las etapas del viaje poético en un tiempo cíclico. El ruiseñor cierra un ciclo y abre otro que engendra cada vez un poema más complejo. Es la marca de un ciclo temporal.

Es interesante el hecho de que la trinidad que es un símbolo eminentemente católico quede unido al círculo y al eterno retorno que tiene un origen pagano. En este sentido puede argumentarse que son tres las veces que el poeta retorna al palacio del rey; son tres las veces que se inaugura el ciclo con el canto del ruiseñor; son tres los poemas que compone el poeta; son tres los regalos que el rey le obsequia. Según Cirlot⁴³⁰ la presencia del tres representa el orden espiritual o intelectual. Simboliza la síntesis espiritual y es la fórmula para la creación de los distintos mundos; representa la solución al dualismo propio del número dos. Forma un medio círculo que comprende el nacimiento, el desarrollo y la muerte. Geométricamente está representado por el triángulo y expresa suficiencia. Sin embargo, el tres supone el uno y el dos. El uno simboliza el ser como oposición al zero que simboliza la no-existencia, el vacío. El uno revela al hombre su espiritualidad, es el principio activo que al destruirse da nacimiento a la multiplicidad. El uno es el centro místico, de donde se irradia el poder supremo, es la luz. En este sentido el primer ciclo de la narración de Borges concluye con el primer canto del ruiseñor: "Acaban de decirme que el ruiseñor ya cantó en Inglaterra. Cuando pasen las lluvias y las nieves, cuando regrese el ruiseñor de sus tierras del Sur, recitarás tu loa.." ⁴³¹ . Durante este lapso de tiempo, el poeta ha construido un poema que según el juicio del Alto Rey "era un feliz resumen de cuanto se ha cantado en Irlanda." ⁴³² Ya que "ha atribuido a cada vocablo su genuina acepción y a cada nombre sustantivo el epíteto que le dieron los primeros poetas. No hay en toda la loa una sola imagen que no hayan usado los clásicos" ⁴³³ El primer ciclo, con el primer poema representa la unidad, la convergencia de toda la poesía escrita hasta ese entonces; sin embargo carece de la emoción que el Alto Rey demanda.

El segundo ciclo está marcado por el número dos. Según Cirlot ⁴³⁴ el dos representa el eco, el reflejo, el conflicto y la contraposición, o la quietud momentánea de las fuerzas en equilibrio. También representa el paso del tiempo, desde lo que fue hacia lo que será; geométricamente se representa por dos puntos, dos líneas o un ángulo; también simboliza al primer núcleo de materia en oposición natural a su creador; simboliza a la luna opuesta al sol; a las sombras opuestas al día, lo inmortal y lo mortal, el bien y el mal. En todo el pensamiento esotérico, el dos se percibe como algo ominoso. En este sentido el segundo ciclo del cuento de Borges que al igual que el anterior concluye con el canto

⁴³⁰ Cirlot, op. cit., 232.

⁴³¹ Borges, op. cit., 45.

⁴³² ibid., 46.

⁴³³ Ibidem.

⁴³⁴ Cirlot, op. cit., 232.

del ruiseñor: "Otra vez cantó el ruiseñor en las selvas sajonas y el poeta retornó con su código"⁴³⁵. A diferencia del primer poema, el segundo es muy extraño y el poeta no lee completamente toda la página sino que omite algunos pasajes porque él mismo no los comprende:

La página era extraña. No era la descripción de una batalla, era la batalla. En su desorden bélico se agitaban el Dios que es Tres y Uno, los númenes paganos de Irlanda y los que guerrearían, centenares de años después (...) la forma no era menos curiosa. Un sustantivo singular podía regir un verbo plural. Las preposiciones eran ajenas a las normas comunes. La aspereza alternaba con la dulzura.⁴³⁶

El poema del segundo ciclo está cruzado de contradicciones, el Dios católico lucha con los dioses paganos, los sustantivos y los verbos no son coherentes y el poema alterna la aspereza y la dulzura. Ciertamente, este poema es mucho más complejo que el primero, es una maravilla literaria, según el Alto Rey.

El tercer y último ciclo es el más enigmático, como se vio anteriormente el tres representa la síntesis espiritual y la solución al dualismo, pero también la muerte. El tres es el número de la divinidad por la suficiencia que alcanza. En este sentido, el tercer poema que consta de sólo una frase, es la síntesis de la lucha del segundo poema, pero también un acercamiento a Dios. El poeta Ollan, al componer el tercer poema que consta sólo de una línea, ha tenido una revelación de la divinidad, ese conocimiento es maravilloso y según el rey tiene que ver con la belleza. El ruiseñor anuncia un momento clave:

Sentí que había cometido un pecado, quizás el que no perdona el Espíritu. -El que ahora compartiremos los dos- el Rey musitó-. El de haber conocido la Belleza, que es un don vedado a los hombres.⁴³⁷

Tener la revelación de la belleza es la conclusión y la muerte. Ya no pueden existir más ciclos. Es como si en cada ciclo, el poeta se hubiera estado acercando a Dios y una vez logrado este objetivo, no puede más que morir. La revelación de Dios suele tener para Borges ribetes trágicos, son bastantes las narraciones en las que al protagonista le es dado acceder al "conocimiento" divino. Eso no puede sino causarle la muerte, la locura, el deambular como un mendigo, por haber sobrepasado sus propios límites.

El ruiseñor adquiere aquí un significado dramático ya que el ave anuncia el cierre de un ciclo y el inicio de otro. Cada ciclo que se cierra y abre acerca al poeta a Dios, pero también a la muerte una vez que se ha presenciado la belleza. Escuchar al ruiseñor para un poeta es sinónimo de que se acerca cada vez más a la perfección poética, pero como el hombre no es Dios sólo puede morir después de este conocimiento. El poeta de la narración podría ser Keats o el poeta menor de la antología. Keats escuchó al ruiseñor y deseaba morir con él aunque este fuera el precio que tuviera que pagar por acercarse a la belleza.

⁴³⁵ Borges, op. cit., 46.

⁴³⁶ *Ibidem.*

⁴³⁷ *ibid.*, 47.

5.7 El Ruiseñor de arena y mar.

El significante ruiseñor continúa diseminando y postergando su significado al entrar en el poema “Al Ruiseñor”⁴³⁸ en el libro *La rosa profunda*. El hablante es un poeta que ensaya la escritura de un poema sobre el ruiseñor. Se sitúa en un tiempo del que no se tienen muchos detalles, solamente se percibe que domina la tradición poética del ruiseñor al hacer innumerables alusiones literarias. El hablante le confiesa al ruiseñor que “Quizás nunca te oí, pero a mi vida / se une tu vida.”⁴³⁹ Y esta unión se realiza a través de la lectura y la escritura. La mayoría de las alusiones del hablante pertenecen a otras obras y el ejercicio de escritura se transforma en un ejercicio de lectura. Nuevamente el poeta se transforma en ruiseñor y el ruiseñor es el canto imposible mientras que tigre era lo real imposible. El último verso “Ardes de amor y mueres melodioso”⁴⁴⁰ pareciera darle un significado romántico al ruiseñor. Es el ave del amor aunque también es la muerte. Sin embargo, esta interpretación parece demasiado sencilla ya que no incursiona en lo que Borges hace realmente con el ruiseñor en este poema.

De acuerdo con lo anterior, la complejidad de este poema radica en que en cada uno de sus versos confluyen personajes que podrían denominarse históricos y otros que son ficticios. Entre los históricos hay tres poetas: Virgilio, Heine y Keats; sin embargo también hay entes imaginarios o de ficción como la Julieta de Shakespeare. El hablante de este poema los ha transformado a todos en palabras y los ha hecho partícipes de una situación en particular: haber oído al ruiseñor. En este sentido tanto Keats como Julieta son para el hablante lo mismo, ambos reciben el presagio del ruiseñor, como se señalaba anteriormente: un presagio de amor o de muerte. De esta forma, el ruiseñor en este poema se transforma en símbolo de la escritura palimpséstica. El ruiseñor es Virgilio, Keats y Julieta porque el hablante conserva rastros, huellas de estos personajes y los incorpora en su divagación. El proceso escritural no distingue entre lo histórico o ficticio, todo puede ser una ficción. Es por eso que dice el hablante “ruiseñor de la arena y de los mares”⁴⁴¹ en estas metáforas se compara el ruiseñor a la arena y al mar, por su infinitud, por su unidad, por su vastedad en donde todo confluye y resulta casi imposible distinguir lo que vino antes o después. El ruiseñor como símbolo de escritura es parecido a la arena y al mar ya que no se distinguen individualidades sino trazas, huellas donde ninguna alcanza jerarquía sobre las otras, todas son una sola, y en ella cabe todo.

5.8 El Ruiseñor y las causas

La diseminación del significante ruiseñor continúa en el poema “Las causas” en donde se

⁴³⁸ *ibid.*, 88.

⁴³⁹ *Ibidem.*

⁴⁴⁰ *Ibidem.*

⁴⁴¹ *Ibidem.*

pone de manifiesto la ley de causalidad. El hablante se sitúa en un tiempo futuro y desde ahí enumera todas las causas que fueron necesarias “para que nuestras manos se encontraran.”⁴⁴² La frase parece tener cierta connotación romántica que llama a la unión entre dos personas. Sin embargo, la enumeración de las causas le da al poema un toque de objetividad. El poema se construye fundamentalmente a través de imágenes que a la vez son las causas para el efecto último. Aparentemente la relación entre las causas es escasa, ya que entre ellas aparecen imágenes tan disímiles como los ponientes, el paraíso, la torre de Babel, entre otros.

Sobre la ley de causalidad⁴⁴³ se han escrito muchísimos volúmenes, pero en resumidas cuentas su aspecto central es que para cada efecto existe una causa o varias que lo ocasionan. Ahora bien, es interesante ver la forma en la que Borges articula este principio a través de su poema. Al parecer existiría un orden cronológico que instalaría el origen en los amaneceres y las generaciones. Estas dos palabras puestas una al lado de la otra, constituyen un oximoron, ya que son contradictorios. Por una parte están los ponientes, o los ocasos, la pérdida, el dejar de ser, la muerte y por otro lado las generaciones, o sea el nacimiento, el regreso a la vida. Posteriormente aparecen los días donde se recalca que “ninguno fue el primero”⁴⁴⁴. Después hay una imagen de Adán en el paraíso, esta imagen es interesante porque le da al poema una dimensión bíblica que posteriormente continua en la imagen de la torre de Babel. Sin embargo, las causas no sólo provienen de la cultura occidental sino que también hay imágenes que prefiguran la cultura oriental. Por ejemplo cuando el hablante menciona las arenas del Ganges y a Chuang-Tzu que es soñado por una mariposa. Otra vertiente que aparece en el poema es la griega con las alusiones al laberinto, Penélope y el tiempo de los estoicos. También está presente Roma con su alusión a César. Una de las imágenes que es a la vez causa es la “voz del ruiseñor en Dinamarca.” El ruiseñor en Dinamarca puede ser el ruiseñor de Andersen que salva al emperador chino de la muerte, pero conserva su libertad⁴⁴⁵ tal como el ruiseñor de Keats, pero también puede ser Hamlet. En este sentido, pareciera haber un regreso al significado más romántico de ruiseñor consignado por Keats, en el sentido que nightingale es la base para una discusión estética basada en sus límites borrosos entre la naturaleza y ficción. El ruiseñor aparece nuevamente como el símbolo del poeta romántico cuyo sentido más profundo es la creación artística como contraposición a la simple imitación⁴⁴⁶. Este ruiseñor – poeta del romanticismo hace

⁴⁴² *ibid.* 199.

⁴⁴³ La ley de causalidad señala que todo se mueve en el tiempo y en espacio según una causa antecedente. Nada existe sin una causa, incluso si la causa es algo diferente a una causa física ciega. Todo lo que se manifiesta en el espacio físico está determinado. La ley de causalidad procede de la unión del tiempo y del espacio y determina al entendimiento como conocimiento intuitivo en oposición al conocimiento lógico. Para Schopenhauer la ley de causalidad define transformaciones en el tiempo, es decir aparición y desaparición de estados en el tiempo. Esto último refleja también la filosofía de Kant que inspiró a Schopenhauer. Alexis Philonenko. Schopenhauer: *Una Filosofía de la Tragedia*. Barcelona: Anthropos, 1989, 53.

⁴⁴⁴ *Ibidem.*

⁴⁴⁵ Jack David Zipes. *When Dreams Come True: Classical Fairy Tales and Their tradition*, New York: Routledge, 1998, 100.

nuevamente su aparición en la obra de Borges, conservando mucho de su significado primigenio y se transforma en un eslabón más en la cadena de causas y efectos del poema. Así como el ocaso, el amanecer, Adán y la torre de Babel, el ruiseñor es parte de la cadena de causas. Es interesante el hecho de que muchas de las causas enumeradas por el hablante tienen una ligazón con el mundo literario; son intertextos que se entrecruzan en el poema.

En conclusión, en el poema “Las causas” el ruiseñor retoma el significado de poeta romántico y además adquiere el significado de eslabón, y queda unido a significantes tan diversos como Adán, el espejo, la torre de Babel, Penélope, las águilas, entre otros. Conforman junto con los demás significantes una red de causas que permiten el efecto que describe el hablante. Este significado es novedoso, no había aparecido previamente en la obra de Borges ni en Keats.

Un significado parecido al visto anteriormente es el que adquiere el significante ruiseñor en el poema “Himno.”⁴⁴⁷ Nuevamente, el hablante se sitúa en un tiempo futuro distinto de los eventos que surgen del poema. En este caso el efecto final es “porque una mujer te ha besado.”⁴⁴⁸ Las causas que conforman la red que hace posible la consagración del efecto señalado son las rosas del paraíso, Adán bebiendo en las riberas del Eufrates, Zeus, la cueva de Altamira, Virgilio, el primer ruiseñor que canta en Hungría. César, Jesús, Pitágoras, Whitman. Al igual que en el poema anterior, los significantes se unen intertextualmente configurando una red de causas que para el hablante son determinantes en el beso de una mujer. El ruiseñor aparece una vez más como un eslabón, unido al resto de las causas por la mirada del hablante. Sin embargo, además de adquirir el significado de causa, está unido a Hungría, así como en el poema anterior estaba unido a Dinamarca. Esto le otorga una dimensión más compleja. El ruiseñor que canta en Hungría podría relacionarse con antiguas leyendas populares de ese país⁴⁴⁹, donde el ruiseñor aparece como el cantante excelso que produce su arte no por la gloria de una corona sino porque su propio espíritu lo impele a hacerlo; el canto lírico irreprimible que es universal, se desarrolla para la naturaleza independientemente si es oído por los demás seres humanos. De la misma forma, el artista tiene la necesidad de aventurarse en la creación de obras sin requerir la aprobación de los demás. El ruiseñor de Dinamarca y el de Hungría parecen resaltar el significado de creación independiente y libertad. Ambos significados quedan además unidos al significado de causa. En una

⁴⁴⁶ En el cuento de Andersen, existe un ruiseñor artificial que canta perfectamente, pero no posee la capacidad de crear nuevas melodías. Debe repetir siempre la misma y cuando la corte del rey intenta que el ruiseñor artificial y el verdadero canten juntos no logran el resultado esperado, porque el ruiseñor artificial solo imita, no puede crear nada. Es muy probable que Andersen haya leído la “oda al Ruiseñor” de Keats, inclusive existen algunas líneas de la narración de Andersen que parecen venir del poema de Keats. Elizabeth Oxfeldt, *Nordic Orientalism: Paris and the Cosmopolitan Imagination 1800-1900*. Copenhagen: Museum Tusulanum Press, 2005, 88.

⁴⁴⁷ *ibid.*, 307.

⁴⁴⁸ *ibidem*.

⁴⁴⁹ Ferencz Aurelius Pulszky. *Tales and Traditions of Hungary*. London: Henry Colburn Publisher, 1985, 230.

dimensión más teórica es quizás este momento en que el arte se libera de su antiguo oficio de imitación y que se transforma en “causa” de otras obras. Al menos para Borges, la escritura es siempre causa de otras escrituras. Para Borges, el ruiseñor parece haber enseñado a otros poetas sobre la libertad y queda abierta la posibilidad para él de poder jugar intertextualmente uniendo diversos significados a diferentes significantes.

Un significado similar al anterior, adquiere el ruiseñor en el poema “Elegía”. En este poema surgen nuevamente las enumeraciones. El poema muestra a alguien que llora “unas lagrimas humanas.”⁴⁵⁰ Lloro por la hermosura de Helena, el río irreparable de los años, la mano de Jesús en el madero, Roma, la ceniza de Cartago, el ruiseñor húngaro y persa; la breve felicidad y la ansiedad, Virgilio, las nubes, el ocaso. El hombre que llora es probablemente el mismo Borges: “hecho de soledad, de amor, de tiempo”⁴⁵¹ No hay en este poema, como en los anteriores, una expresa causalidad. Sin embargo, el hombre llora por todos aquellos acontecimientos que han sucedido y que han posibilitado que él esté ahora solo en Buenos Aires. El ruiseñor nuevamente es parte de las causas, es un eslabón en una larga cadena que lleva al efecto del llanto. Como se señalara anteriormente, surge el ruiseñor húngaro con su secreta aspiración libertaria. Sin embargo, unido a la textualidad del poema desemboca en la no-libertad. En efecto, el ruiseñor libertario queda unido a la soledad y la muerte. Aparece quizás como la esperanza de un regreso a la vida, como la aspiración al ideal perdido. El ruiseñor ha perdido aquí su poder transformador, ya no puede otorgar libertad, es un recuerdo de lo que fue porque el hablante permanece prisionero en su Buenos Aires y está solo. La no-libertad y la muerte parecen tener sentido puesto que el ruiseñor húngaro aparece junto al ruiseñor persa, cuyo canto de libertad se produce mientras es atravesado por la espina de una rosa⁴⁵². Pareciera que el ruiseñor en todos los tiempos y espacios refleja a la muerte. El ruiseñor sufre para conocer los verdaderos misterios del arte y la poesía, finalmente esto le produce la muerte y por esto el canto elegíaco.

Es interesante que en los tres últimos poemas, aparezca el ruiseñor como poeta. Este le devuelve, hasta cierta medida el significado romántico a *nightingale*. Sin embargo, puesto en el contexto borgeano, el poeta-ruiseñor que canta libre, pasa por un proceso en el cual debe morir como el ruiseñor persa. El hablante de elegía aparece finalmente entonado un canto fúnebre, melancólico. Como si al llegar al final de sus días y habiéndose aproximado a la “verdad” como el poeta persa, no tenga otra posibilidad que la muerte. El ruiseñor en su aspecto libertario, creador y moribundo es una de las causas que alude Borges para la creación de sus obras. Sin esas causas, el no estaría escribiendo, ni estaría solo en Buenos Aires.

⁴⁵⁰ Ibid., 309.

⁴⁵¹ Ibidem.

⁴⁵² El ruiseñor que canta atravesado por una espina es una antigua leyenda persa. Esta leyenda ha aparecido intertextualmente en obras de Thomas Lodge, Giles Fletcher, Sir Phillip Sydney, Andrew Marvell, Byron y Oscar Wilde entre otros. y pudo haber llegado a Inglaterra a través de los trovadores. El ruiseñor es aquí nuevamente un poeta, que aparece separado de la rosa-amada. Sólo cuando se acerque lo suficiente a los pétalos de la rosa, podría conocer el verdadero significado del arte y del amor.

El enfoque de Borges es verdaderamente muy interesante ya que abre una dimensión diferente a nightingale. El ruiseñor con sus connotaciones de libertad y muerte se introduce en su obra, conduciéndolo hasta el final. Sin embargo, es importante destacar que el hablante ha escogido las causas que lo determinan y así la elección del ruiseñor no es al azar.

5.9 El Ruiseñor y los haiku

La diseminación del significante ruiseñor llega finalmente a la obra "Diecisiete Haiku"⁴⁵³ Un haiku es un poema corto japonés, usualmente de diecisiete sílabas, distribuida en tres versos. Su relato es descriptivo, se parece a una imagen a menudo de la naturaleza, contemplada en diferentes estaciones del año. En el *haiku* dieciséis de Borges, el hablante dice así a un "tú" indeterminado que mantiene una distancia del ruiseñor. El ruiseñor continúan siendo aquí inaccesible:

Lejos un trino. El ruiseñor no sabe Que te consuela.⁴⁵⁴

En este corto poema, el ruiseñor adquiere un nuevo significado. En primer término el hablante se dirige a un tú, que sufre por alguna razón. Sin embargo, ese tú escucha un trino, el canto del ruiseñor y gracias a él se consuela, su sufrimiento se detiene. Quién canta o hace poesía no sabe lo que hace ni el sentido benéfico de su obrar. El ruiseñor, lejano, no sabe que ha consolado a aquel que lo oye. El haiku sobre el ruiseñor conserva la música y romanticismo del ave. De algún modo, el tú que escucha al ruiseñor y se consuela recuerda al propio Keats. En ambos poemas el hablante sufre pero el canto del ruiseñor aliviana. En ambos casos también, el ruiseñor ignora lo que su canto ha ocasionado en el que escucha.

A diferencia del poema de Keats, sin embargo, está la simpleza del haiku de Borges, no hay exageraciones románticas, ni alusiones al terrible dolor. El haiku es mucho más esperanzador, no hay muerte como en el poema de Keats. En el haiku el ruiseñor es portador de paz, de quietud, es el consuelo. A diferencia de los tres poemas anteriores donde el ruiseñor pasa de la libertad a la muerte, el haiku pareciera ser la paz que viene después de la muerte lo que le da un tomo mucho más íntimo.

El análisis del haiku concluye el examen de los distintos significados que agrega Borges a nightingale. Es posible señalar que efectivamente, el análisis desarrollado permite comprobar la segunda hipótesis y eje central de este capítulo. Efectivamente el significante ruiseñor transita libremente a través de la obra de Borges, adquiriendo nuevas significaciones. Es importante notar que al igual que el significante tigre, el significante ruiseñor se une a significaciones muy diversos que abren el poema de Keats de modo insospechado. El ruiseñor pasa por distintas significaciones en la obra de Borges desde el pudor argentino al del consuelo. En todas las significaciones estudiadas, el ruiseñor reproduce alguna preocupación borgiana ya sea por la literatura argentina, las transformaciones culturales, la filosofía, etc. Es interesante constatar el hecho de que

⁴⁵³ Borges, op. cit., 337.

⁴⁵⁴ *Ibidem.*

verdaderamente, el ruiseñor adquiere connotaciones novedosas que lo introducen en mundos totalmente diferentes del que pensó Keats y lo unen a diversas significaciones que hacen más compleja su interpretación.

La intertextualidad para Borges o más bien la interdiscursividad tiene que ver con el abandono de los significados tradicionales y la adquisición de significados nuevos, distintos, diferentes que se adquieren momentáneamente al significante. Los viejos significantes se integran a nuevas escrituras en nuevas lenguas. Lo interesante en el planteamiento de Borges, es que ninguno de las significaciones se mantiene fija. El desplazamiento de una significación a otra, el constante cambio, la inestabilidad es lo que caracteriza la obra de Borges. Tanto en el caso del tigre como en el caso del ruiseñor los significantes remueven las fibras de los textos saliendo y entrando por diversos puntos. En el camino van generando y adhiriendo nuevas significaciones.

Para concluir esta parte de la investigación, es interesante notar lo que hace Borges con el ruiseñor. A diferencia del tigre que adquiriría significados de todo tipo, incluso irónicos en algunos casos, *nightingale* parece conservar un tono intimista y lírico carente en la reescritura de *tyger*. Esto se puede constatar desde el principio, ya que Borges asimila *nightingale*, en primer lugar, al pudor argentino, de las confesiones secretas y de allí lo hace transitar por la metafísica, transformándolo en símbolo de la idea platónica que permanece a pesar de sus distintas actualizaciones naturales y literarias. Conforme con esto, *nightingale* se transforma en la voz de la eternidad, el que inicia cada ciclo de muerte y renovación. *Nightingale* adquiere para Borges el poder divino; *nightingale* es capaz de acercarse a la verdad de Dios y por eso como el poeta debe morir. La libertad y la muerte aparecen como dos caras de la misma moneda, ya que el poeta crea su obra independientemente del efecto que cause, pero para eso requiere morir. Sin embargo, a pesar del destino trágico del ruiseñor, hay al final una cierta esperanza. El ruiseñor es una idea, pertenece al reino imperturbable de Platón y como tal no morirá nunca.

Es interesante el hecho de que para Borges, *nightingale* no desciende nunca, conserva su altura, su liviandad aérea y por lo mismo los significados que alcanza *nightingale* -si bien distintos del romanticismo y diferentes de los significados otorgados por Keats – son más bien serios y trágicos. No hay nada terrible, nada atemorizante como en el *tyger*, sino más bien oscuridad y reflexión. Parece relevante el hecho de que tanto en el caso de *tyger* como en el de *nightingale* existe una necesidad de Borges de explorar la divinidad. A través de estos símbolos poéticos centrales, occidentales creados por el lenguaje y los poetas, Borges asciende hacia el misterio de la divinidad. Es a través de la resignificación y la reterritorialización que Borges se acerca a la divinidad mediante estos dos significantes. En ambos casos, la divinidad muestra la “verdad” y como tal aquel que ha la presenciado no tiene otra salida más que la muerte. La epifanía o revelación por la palabra que había sido tan importante para *tyger* es también importante para *nightingale*. Para Borges, ambos significantes tienen puntos en común y de encuentro ya que son parte de la misma poética. En ambos, aparece la escritura como forma de ascensión. Naturalmente los nuevos significados que *tyger* y *nightingale* adquieren en la obra de Borges tienen relación evidente con el mundo narrativo de Borges y como tal algunos de los significados reflejan temáticas exploradas por Borges en otros cuentos, tales como el problema de la revelación de la divinidad; la pregunta por el individuo; el acercamiento a

Dios, entre otros. Es importante tener presente en todo momento que Borges no pretende “cerrar” la cadena de significaciones, por el contrario la textualidad permanece abierta permitiendo la entrada y salida de significantes que absorben y liberan significaciones.

La complejidad de las significaciones que adquiere ruiseñor y las múltiples relaciones que adquieren en la textualidad borgeana pueden apreciarse en el mapa conceptual que aparece a continuación. El ruiseñor queda unido metafóricamente a significaciones como paz, quietud, retorno primaveral, pudor, reticencia, revelación, inmortalidad, humanidad truncada, palimpsesto. Cada una de estas significaciones se relaciona también entre sí aumentando la complejidad. Cada vez que el significante queda adherido a una nueva significación se da una renovación que permite construir una nueva realidad o más bien una superrealidad que al igual que en el caso del tigre, permite ampliar los niveles de realidad o dilucidar su verdad última. Al igual que el tigre, el ruiseñor ensancha la realidad, revelando los secretos del universo. Esto último da cuenta de las similitudes de ambos en tanto cuanto partes de la poética borgeana.



Parte III. Hacia una concepción cultural

Like people and schools of criticism, ideas and theories travel – from person to person, from situation to situation, from one period to another.

(Edward Said)

Capítulo VI – Borges y su concepción cultural: Diálogo entre las “orillas” y el “centro.”

La investigación realizada hasta este momento ha tenido énfasis primordialmente en el aspecto literario. A través del análisis detallado, llevado a cabo en la segunda parte de esta tesis, se ha podido demostrar la inestabilidad de los significantes *tyger* y *nightingale*, ya que al ingresar a la obra de Borges sus significaciones “románticas” han permanecido como rastros o huellas, adquiriendo nuevas significaciones insospechadas tanto para Blake como para Keats. Es claro que en Borges existe una mirada postestructural y postmoderna sobre la significación. Ahora corresponde dilucidar las consecuencias culturales que este juego intertextual e interdiscursivo tiene para Borges. La tercera hipótesis de trabajo alude a la hibridación del discurso borgeano producida por diseminación rizomática y su proyección en la afirmación del multiculturalismo postcolonial argentino y posiblemente latinoamericano. El propósito de este capítulo es extrapolar las relaciones literarias que establece Borges con Blake y Keats para

comprender su concepción cultural, especialmente con relación a Argentina, su historia y su vinculación con Europa y el resto del mundo.

6.1. La Argentina Borgeana: antecedentes históricos y culturales

Como se examinara detenidamente en el primer capítulo de esta investigación, el romanticismo inglés fue un período de crisis tanto en los sistemas políticos como sociales. Surgió en medio de profundos cambios tanto en la política externa de Gran Bretaña como en la política doméstica. El imperio británico logró posicionarse como uno de los más importantes en la historia y aquello trajo consigo efectos como la colonización de Asia, África y América. También la revolución industrial produjo todo tipo de cambios sociales y económicos hacia el interior del país, lo que puso en entredicho muchas de las vetustas instituciones británicas. Los sectores más liberales, entre los que se encontraban la mayoría de los intelectuales y poetas “románticos” aspiraban a tener cambios profundos en la institucionalidad; habían sido testigos de la Independencia de Estados Unidos y de la Revolución Francesa y estaban convencidos de que Gran Bretaña también requería una transformación profunda. Es interesante notar que la Argentina del siglo XX es también compleja y se vio envuelta en crisis políticas y sociales tanto o más confusas que la Inglaterra “romántica”. Existen paralelos históricos que quizás hacen más que posible el diálogo entre estos dos momentos. Tanto los ingleses del siglo XIX como los argentinos del siglo XX demandaban reformas sociales que tardaron demasiado en llegar. Políticamente había un deseo profundo de cambio en ambos países y tiempos. La aspiración a lograr una participación más democrática de parte del pueblo era visible también en ambos.

Argentina posee una historia compleja, donde se conjuga el avance económico y el retroceso social y viceversa. Su vida republicana se vio varias veces interrumpida por golpes de estado sangrientos que dejaban en evidencia la precariedad de sus instituciones. Muchas veces, el pueblo volvía su rostro a hombres fuertes, caudillos que se hacían con el poder sin respeto por la constitución o por las demás instituciones. Al menos hay dos figuras de suma importancia y que es menester tener presente al examinar la complejidad de la historia y la cultura de este país. Por un lado está Rosas, un personaje casi mítico, por su crueldad y su fuerza. Una especie de *tyger* blakeano, poderoso, terrible. La imagen más temible del dictador despótico que con un chasquear de dedos destruía a cualquiera que estuviese en su contra. Por otro lado y en pleno siglo XX, hace su ingreso a la historia, Juan Domingo Perón, un caudillo populista que utilizó casi las mismas argucias que Rosas y que se transformó en uno de los íconos del totalitarismo latinoamericano. Cabe hacer notar que entre Rosas y Perón hay más de un siglo de distancia en tiempo y muchos otros caudillos que se hicieron con el poder a la fuerza; sin embargo, son figuras fundamentales si se pretende comprender la complejidad de la cultura argentina. Es también importante tener presente que culturalmente Argentina se vio afectada profundamente por la inmigración europea. Estos antecedentes históricos no pueden dejarse a un lado si se quiere examinar la concepción cultural que Borges tiene de Argentina y la relación que existe con su textualidad compleja llena de significantes de otros tiempos que viajan por su obra en busca de

nuevos significados.

6.1.1. La cultura del cuchillo: La Argentina mítica y monofónica de Rosas

Al igual que otros países latinoamericanos, Argentina tiene una historia que protagoniza turbulentos cambios y revoluciones que van desde su declaración de independencia en 1816 hasta la más reciente crisis político-económica de fines del año 2001, seguida de una cierta estabilidad en la actualidad. La complejidad de su composición intercultural integrada por esclavos negros, indios, descendientes de español y otros inmigrantes europeos problematiza aún más su cultura.

El objetivo primordial de este acápite es situar la escritura de Borges en el contexto histórico-cultural decimonónico previo a la creación de su obra y que aparece como reminiscencia en su escritura. Es importante tener presente que la historia y sus ancestros pesan en Borges. Williamson ⁴⁵⁵ señala con respecto a esto que Borges imaginaba y recordaba a sus antepasados como hombres que habían luchado para independizarse de España y crear la nación argentina. Del lado de su madre, Francisco Laprida había sido presidente del congreso que declaró la independencia de las “Provincias Unidas de Sud-América”; el general Miguel Estanislao Soler comandó, a través de Los Andes, una división del ejército de San Martín. Del lado de su padre, Juan Crisóstomo Lafinur fue uno de los primeros poetas argentinos y amigo de Manuel Belgrano, uno de los padres fundadores de la nación. Posiblemente, el más “romántico” de los antepasados de Borges fue Isidoro Suárez, el tatarabuelo por el lado de la madre, quién tuvo una importante participación en la batalla de Junín.

Todos estos ilustres antepasados eran mantenidos en la gloria en el recuerdo de doña Leonor Acevedo, la madre de Borges. Ella inspiró en Borges, la mirada nostálgica por aquel Buenos Aires mítico decimonónico, tan distinto del Buenos Aires del siglo XIX. La memoria transmitida por el recuerdo de doña Leonor inspiró en Borges ese amor por los barrios derruidos del sur de Buenos Aires y el cariño por la era del sable y la daga; por las batallas, la heroicidad, la grandeza épica y los guerreros ancestrales.

Es debido a la importancia de estos elementos en la obra de Borges que se ha dedicado esta sección a examinar los aspectos centrales histórico-culturales de la Argentina del siglo XIX. Sin embargo, es importante señalar que aunque Borges mira constantemente al pasado para rescatar valores como la valentía y la heroicidad, no centra la identidad argentina en el pasado como Leopoldo Lugones. Este último creía firmemente que la identidad argentina la habían construido los gauchos y es por esto que llega a considerar al poema de José Hernández, Martín Fierro, como el poema épico fundacional de la nación argentina. Borges, por su parte, admira el poema de Hernández pero no fija la identidad cultural argentina en los gauchos ni en el pasado; desarrolla una postura dinámica de la identidad que mira más bien hacia el futuro e incorpora la complejidad cultural que aportan los inmigrantes.

6.1.1. a. La Organización de la Nación

⁴⁵⁵ Edwin Williamson. Borges. A Life. London: penguin Books, 2002, 3.

A diferencia de otras naciones, la añorada independencia argentina no produjo la estabilidad social y económica que el país requería para su crecimiento. Nouzeilles y Montaldo⁴⁵⁶ señalan que la independencia fue incapaz de garantizar la armonía entre las distintas provincias argentinas. Uno de los principales puntos de disenso yacía en la disparidad de intereses económicos entre las distintas provincias. Para la región de Buenos Aires, la independencia promovió un acceso más fluido al libre mercado; sin embargo, para otras regiones como Mendoza y Salta, que se habían beneficiado del proteccionismo colonial, la independencia no fue tan positiva. Tampoco había acuerdo sobre la mejor forma de gobernar el país, o sobre lo que tenía prioridad. El 7 de febrero de 1826, Rivadavia fue nombrado presidente de las Provincias Unidas del Río de la Plata y su plan de gobierno y constitución unitaria incluía una modernización del país según el modelo europeo. Sin embargo, no consideraba importante atender las necesidades de defensa de los estancieros del sur, quienes veían sus propiedades atacadas y sus riquezas mermadas por el avance de los indios salvajes que recorrían sin obstáculo las pampas. Los saqueos a la propiedad privada se hicieron intolerables para los grandes terratenientes y es entonces que surge con fuerza Juan Manuel de Rosas como figura opositora al gobierno de Rivadavia. Rosas no sólo estaba en desacuerdo con la política de frontera de Rivadavia –que buscaba la paz con los indios- sino que descartaba todo su plan de gobierno. Como liberal, Rivadavia, soñaba con una Argentina unitaria, moderna, que fuera capaz de desarrollarse a través del libre comercio, la inversión extranjera y la inmigración. Sin embargo, su plan de gobierno fue rechazado por irrelevante por Rosas y el resto de los latifundistas cuya economía era mucho más primitiva, basada en la producción ganadera y la exportación de cueros y carne salada, pero altamente efectiva en términos del reporte de ganancias inmediatas y más en acuerdo con la cultura del país. Para Rosas y su grupo, la inmigración era innecesaria, además podía resultar subversiva y traería competencia por la tierra y el trabajo. Por otro lado, la política de Rivadavia, estaba diseñada para restringir el poder de la iglesia y extender la libertad religiosa, cosa que causó profundas molestias en el clero. Esto finalmente produjo el efecto de reunir a sacerdotes, estancieros y todos aquellos con valores conservadores en contra de Rivadavia, lo que finalmente lo llevó a renunciar a la presidencia en 1827. Al momento de renunciar, Rivadavia sólo representaba a los intelectuales y políticos profesionales. Rosas en cambio representaba a los poderosos estancieros y aunque no tenía tendencia política alguna se unió a los federales y desde ahí consiguió la caída del presidente. Sin embargo, Rosas no asumió la presidencia, sino los verdaderos federales encabezados por Dorrego, quién le dio a Rosas participación en el gobierno, para que pusiera en práctica su política de frontera. Rosas deseaba sin embargo, tener una participación más activa, quería influir en Dorrego para salvaguardar los intereses económicos de los estancieros. No obstante, Dorrego se tornó independiente y difícilmente manejable. Rosas había aceptado sus políticas económicas y de frontera porque favorecía a los estancieros, pero el resto de sus ideas políticas no los convencía. Dorrego representaba la política pura del federalismo y Rosas no era federal por tanto se creó una animadversión entre ambos. Finalmente, Dorrego fue derrocado no por sus

⁴⁵⁶ Gabriela Nouzeilles y Graciela Montaldo. *The Argentina Reader: History, culture and society*. Durham and London: Duke University Press, 2002, 43-45.

enemigos internos, sino por los externos: los unitarios⁴⁵⁷, encabezados por Lavalle, viendo que los federales estaban inactivos se hizo cargo del poder en 1828 y Dorrego fue asesinado. La muerte de Dorrego, dejó en buen pié a Rosas para liderar a los federales y reuniendo todas sus fuerzas inició una guerra de guerrillas atacando a la propiedad enemiga y a sus dueños, pero sin acceder a una batalla abierta. Finalmente Lavalle fue derribado y tras la Reunión de la Honorable Sala de Representantes, Rosas asumió la presidencia de la república con facultades extraordinarias.

Según Lynch⁴⁵⁸, el ascenso de Rosas al poder es en parte producto de las circunstancias, del poderío de un nuevo grupo social: los estancieros que ya habían visto en Rivadavia una amenaza para sus intereses rurales. Sin embargo, existen también condiciones especiales en Rosas que lo hicieron llegar a la presidencia. A diferencia de otros estancieros como sus primos Anchorena, Rosas no poseía mayordomos, no era un estanciero absentista, sino que uno trabajador que actuaba en todas las fases de la cría del ganado y es así como tuvo contacto directo con los gauchos, los indios, delincuentes y otros habitantes de las pampas. Así lograba reclutarlos para sus estancias o movilizarlos en sus milicias. Rosas gobernó la provincia de Buenos Aires entre 1829 y 1852. Durante su gobierno, Rosas hizo mucho para mejorar la situación de los estancieros y lograr su seguridad para lo cual se expandió la frontera con los indios. El campo fue objeto de configuración social y las riquezas amasadas fácilmente por quienes eran dueños de inmensas cantidades de tierra eran tema de muchos comentarios. Sarmiento fue un severo crítico de la política agraria de Rosas, ya que las estancias argentinas con una superficie similar al tamaño de Inglaterra estaban en mano de ochocientas veinticinco personas. La concentración de tierras en manos de unos pocos, mantenía las tierras subutilizadas e impedía que otros adquirieran fracciones. La gente se congregaba en la ciudad y no tenía tierras para iniciar una granja. La misma red de familias privilegiadas por Rosas se mantuvo en el poder y monopolizaron las tierras. La mayoría de los latifundistas no conocían sus propias estancias, y se mantenían ausentes viviendo con toda comodidad en Buenos Aires. A pesar de que había diferencias entre los estancieros, actuaban como un solo bloque. Dieron origen a una casta que además se regía por valores conservadores y muchos de ellos daban por sentado que la continuidad era mejor que el cambio. Incluso, sus ideas sociales y políticas traicionaban una cierta cercanía con la colonia. Para ellos el período colonial había sido el mejor, ya que les había permitido adquirir sus primeras riquezas. Los estancieros, en su mayoría, se oponían a cualquier modificación de la estructura social colonial. Rosas, por su parte, era conservador, defensor de la autoridad y la jerarquía. Poseía una ascendencia nobiliaria, además de un carácter enérgico que con el apoyo de la iglesia católica le permitió gobernar la nación. Descubrió que el populismo le permitía generar alianzas con la gente humilde, los gauchos, los indios y los afro-argentinos sin tener la necesidad de efectuar cambios radicales en la política interna del país. Nouzeilles y Montaldo⁴⁵⁹ señalan que el

⁴⁵⁷ La adoración de Borges por sus ancestros criollos es en parte de tipo político, ya que todos lucharon en contra del tirano Rosas como unitarios. Su abuelo materno, Isidoro Acevedo murió en el exilio en Montevideo en 1905. Sergio Bagu. Argentina 1875-1975. Población, Economía, Sociedad. Estudio temático y Bibliográfico. Ciudad de México, Universidad Autónoma de México, 1978, 50.

⁴⁵⁸ John Lynch, Juan Manuel de Rosas. Buenos Aires: Emecé, 1984, 50.

sistema protegía los intereses económicos de los terratenientes y generaba alianzas con el pueblo. De hecho, los gauchos sentían una extraña admiración por él. Según Lynch⁴⁶⁰, “el gaucho era producto de la mezcla de razas; los componentes han sido discutidos, pero no hay duda de que había tres razas en el litoral, indios, blancos y negros. Según una muy simple definición, el gaucho era un hombre libre a caballo.” Sin embargo, ha sido utilizado por historiadores posteriores con el significado de gente del campo. Una distinción mayor podría hacerse entre los pobladores rurales sedentarios que trabajaban la tierra para sí mismos o los patrones y el gaucho puro, nómada, e independiente. También se podría precisar el término aún más al hablar del gaucho malo, quién vivía de la violencia y la delincuencia. Pero todos tenían en común el hecho que se sentían libres y desconocían la autoridad del gobierno sea cual fuere. La violencia y el desorden reinaban en las pampas. La imagen del gaucho, en parte heroica, trágica y hasta cómica ha pasado a integrar el folclor. Lynch agrega que: “su cara ennegrecida por la intemperie y el largo pelo enmarañado que le llegaba hasta los hombros y se mezclaba con la barba, tenía un aspecto más temible que pintoresco. Vestía largos y amplios calzoncillos de algodón y una prenda llamada chiripá, en lugar de pantalones, ceñida alrededor de la cintura, además de camisa y poncho.”⁴⁶¹ Además de lo anterior, usaba un cinturón del que colgaba su gran cuchillo gaucho. Era por lo general, un hombre sufrido capaz de aguantar el hambre, la sed, el frío y el calor. Era experto domador de caballos, sabía utilizar de forma excelente el lazo y las boleadoras, y no requería otra ayuda para capturar ganado u otros animales.

El nomadismo del gaucho causaba un problema de tipo social, ya que no se adecuaba al trabajo y no reconocía la propiedad, la industria. No tenía familia o si la tenía no era de modo institucional. Por lo general había mucha promiscuidad en las pampas, las mujeres casi no se casaban y se mantenían como madres solteras. Desde la época de la colonia se habían aplicado leyes muy duras en contra de la vagancia de los gauchos que a menudo se les consideraba delincuentes. Sin embargo, Rosas estaba decidido a conquistar a esta gente y para ellos se identificó culturalmente con el gaucho. Educó a sus hijos de la misma forma y se ganó su respeto y protección. Lynch agrega que: “La idea de Rosas sobre una broma, mientras cabalgaba en compañía de sus seguidores, era enlazar imprevistamente a un hombre por el cuello, arrancándolo de su caballo y arrastrándolo a cierta distancia.”⁴⁶² Estas brutales bromas acercaban a Rosas al gauchaje y le granjeaba una ilimitada popularidad entre ellos. Sin embargo, identificarse con los gauchos culturalmente no significaba unirse a ellos socialmente. Rosas requería de fuerza laboral para su estancia y defensa en épocas de guerra. Por esto propagó el mito de que el estanciero comprendía al gaucho y se preocupaba de su bienestar; este era uno de los temas de la propaganda del dictador y quedó incorporado

⁴⁵⁹ Nouzilles y Montaldo, op. cit, 47.

⁴⁶⁰ Lynch, op., cit, 101.

⁴⁶¹ ibid, 102.

⁴⁶² ibid, 109.

al cancionero popular de la época.

Desde el punto de vista político, Rosas redujo la oposición entre federalistas y unitarios. A pesar de haber subido al gobierno como representante de los federalistas, nunca simpatizó con sus ideas políticas que apoyaban un sistema que respetaba la autonomía provincial, mientras los unitarios veían en la provincia de Buenos Aires el centro de un sistema mucho más centralizado. Sin embargo, bajo la dictadura de Rosas las diferencias entre ambos partidos se debilitaron ya que ambas facciones fueron adquiriendo otras connotaciones aún más diversas. Por ejemplo, los seguidores de Rosas consideraban que los unitarios estaban ligados a intereses extranjeros o despreciaban a las clases bajas. Por otro lado, los opositores a Rosas lo asociaban con el pasado colonial español, el fanatismo religioso y la ley tiránica de los caudillos, y su vínculo semifeudal –por su similitud con el vasallaje– con los leales gauchos. La tendencia conservadora y violenta de Rosas instauró un régimen de terror, que tenía como finalidad eliminar cualquier disidencia y oposición a su gobierno. La oposición a Rosas era insistente pero fragmentada, se constituía de grupos de liberales y unitarios reformistas. Rosas, receloso de los unitarios quienes también eran violentos, decidió tomar toda clase de prevenciones para evitar la sorpresa de los unitarios y comenzó con el régimen del terror. De esta forma conseguía eliminar disidentes y enviar señales de advertencia a aquellos que pudieran estar pensando en traicionarlo. El terror instaurado no era anárquico sino dirigido por el propio gobierno. Sus objetivos eran cuidadosamente elegidos para aterrorizar a la población. Había una cierta tendencia clasista al asesinar a la élite unitaria. En los primeros años de la década de 1830 muchos unitarios fueron tomados prisioneros, y enviados a la estancia Callejas, mitad hacienda mitad campo de concentración. La mayoría fueron muertos con una inusitada violencia. Sin embargo, los métodos para dar muerte no eran privativos de Rosas, eran parte de la época y de la cultura del cuchillo. Tanto la castración, el degüello, el cortar las lenguas, arrebatarse barbas era las técnicas usadas por Rosas, pero también lo habían sido de los unitarios. Sin embargo, parece ser que para Rosas el degüello era lo más valorado, por ser realizado con un cuchillo, el arma del gaucho. El degüello se transformó entonces en símbolo de la exterminación de los unitarios y signo del terror. Casi todas las mañanas aparecían en Buenos Aires cuerpos sin cabeza y era práctica común clavar las cabezas de las víctimas en altos postes para escarmiento de los demás. Los agentes del terror eran los miembros de la Sociedad Popular Restauradora, grupo político formado por Rosas, que tenía además un brazo armado denominado la Mazorca, por el simbolismo de los granos de trigo unidos que hacen la fuerza pero que además se asemejaba en su pronunciación a “más horca”. Los mazorqueros imponían el terror a los opositores y a todos aquellos sobre los que se sospechara la infidelidad al dictador. Las casas eran ultrajadas y sus integrantes asesinados sin piedad. La crueldad de su régimen en alianza con la iglesia católica alcanzaron su punto máximo con la ejecución de Camila O’Gorman⁴⁶³ y el sacerdote jesuita Ladislao Gutierrez, la más espectacular demostración de poder de todo el régimen. Camila y Ladislao se refugiaron en el límite con Brasil, pero eventualmente fueron hallados y ejecutados en agosto de 1848 en Santos Lugares cerca de Buenos Aires. Camila O’Gorman tenía veinte años de edad y ocho meses de embarazo. La salvaje sentencia era responsabilidad exclusiva de Rosas y se sentía orgulloso de su propio juicio, pero el asesinato de Camila provocó un profundo rechazo

en la sociedad de Buenos Aires y cayó en el desprestigio. La gente quedó sobrecogida no solo por la lástima que sentía por las víctimas sino por el terror de no saber cuando terminaría la brutalidad. Después del asesinato de Camila, Rosas continuó asesinando gente, según él, delincuentes y se justificaba señalando que en Argentina no se podían utilizar los métodos de aplicación de justicia europeos. Sin embargo, el daño ya estaba hecho y Rosas pasaría a la historia como uno de los tiranos más crueles de Argentina así como uno de los más poderosos.

Rosas aparece en la obra de Borges como un personaje de horror. En el poema "Rosas" dice Borges:

Su nombre fue desolación en las casas, Idolátrico amor en el gauchaje Y horror del tajo en la garganta.⁴⁶⁴

Los ancestros de Borges sufrieron terribles privaciones durante la era de Rosas. El coronel Suárez, héroe de Junín, fue obligado a exiliarse en Uruguay. Uno de los hermanos del coronel fue asesinado en las inmediaciones del cementerio de La recoleta y su pequeño hijo de 11 años fue forzado a presenciar el crimen. El abuelo de Borges, Isidoro Acevedo, perdió todas sus tierras en el norte de la provincia de Buenos Aires. El padre de Isidoro que se había unido a la insurrección en contra de Rosas fue tomado prisionero y obligado a trabajar en las estancias del tirano por más de nueve años⁴⁶⁵. Por esta razón, Rosas era odiado por la familia de Borges y en más de alguna ocasión escucharía a su madre, Leonor Acevedo, decir casi míticamente que ella era una "salvaje unitaria" lo que le permitía despojarse de cualquier cosa que le recordara al tirano Rosas: los gauchos, los caudillos, las provincias⁴⁶⁶.

La era de Rosas constituye un elemento importante en el imaginario argentino. Se sitúa en el límite entre la historia y el mito y muestra una Argentina arcaica, con grandes diferencias sociales, con una iglesia poderosa y con una nación a medio construir que aún carecía de constitución. Es la época del cuchillo, de la brutalidad y el terror. Sin embargo, fortalece culturalmente la imagen del gaucho y prolonga una línea de identificación cultural que posteriormente será rescatada por la élite argentina y que tiene que ver con lo "nativo", lo "nacional", lo "propio". Desde el romanticismo, la era de Rosas puede leerse como la tiranía que debería abolirse. Rosas es el rey opresor, al estilo del Urizen de Blake, un tirano que no acepta voces disidentes, pero cuyo poder en algún momento debería resquebrajarse. En efecto, Rosas tuvo su ocaso, pero la llegada de su sucesor no trajo ni libertad, ni democracia. Rosas es importante porque instauró un

⁴⁶³ Camila fue una joven argentino-irlandesa que protagonizó una trágica historia de amor durante el gobierno de Rosas. Enamorada del sacerdote de su parroquia, el tucumano Ladislao Gutierrez huyó con él, el 12 de diciembre de 1847 para refugiarse en la provincia de Corrientes. En agosto del año siguiente su paradero fue descubierto y fueron llevados nuevamente a Buenos Aires para ser juzgados. Ante el clamor popular en protesta por la violación de los votos del sacerdote y la mala reputación que se temía que el hecho trajera a la comunidad irlandesa, fueron fusilados y condenados a muerte un poco más tarde.

⁴⁶⁴ **Borges, Tomo I. op. cit., 28.**

⁴⁶⁵ Williamson. op., cit, 6-10.

⁴⁶⁶ Ibid., 19.

sistema de gobierno y una identidad cultural definida por la ley del más fuerte. La Argentina arcaica es precisamente monológica, despótica. Este tipo de cultura casi primitiva, se verá profundamente afectada por la llegada de la inmigración que introducirá profundas fisuras y traerá consigo una hibridación cultural que finalmente se impondrá.

Para concluir este acápite es preciso considerar la relevancia del siglo XIX en el ideario argentino y borgeano. Como ya se señalara al comienzo de este capítulo los elementos históricos y culturales que surgieron durante este tiempo sirvieron de base para elaborar una cultura y una identidad nacional basada para un sector intelectual representado por Lugones⁴⁶⁷, en el criollismo y específicamente en el gaucho. La madre de Borges rechazaba esta idea y permaneció en ella el desprecio por los gauchos y la vida campesina por considerarla *guaranga* y vulgar y por estar demasiado cerca del recuerdo de Rosas. A pesar de este rechazo, doña Leonor inspiró en su hijo el cariño por los viejos días de gloria de su familia, el heroísmo en las batallas por la independencia y la lucha contra Rosas. A través de su madre, Borges revivió y reescribió sobre aquella época en la cual su familia sufrió la confiscación de sus bienes, la muerte y el destierro. En su escritura, Borges se plantearía desde una postura diferente y llegaría a admirar el pasado mítico de la nación, admiraría también el poema de José Hernández, pero plantearía su rechazo frente la postura de Lugones que afirmaba que la identidad del país se centraba en el gaucho y el criollismo.

6.1.2. La hibridación y el multiculturalismo de la inmigración: hacia una cultura polifónica

A partir de la segunda mitad del siglo XIX comenzó a producirse una profunda discrepancia en torno a la definición de la identidad nacional. Como se señalara en el acápite anterior, permanecía un sector intelectual que consideraba que la identidad argentina debía basarse en los valores nacionales, especialmente en el gaucho. Uno de los escritores que más profundizó esta vertiente cultural fue José Hernández. Con la creación de su famoso poema El Gaucho Martín Fierro pretendía fortalecer los valores patrios y criticar la ideología de otro intelectual de la época, Sarmiento⁴⁶⁸, quien veía en los gauchos una amenaza a la estabilidad nacional. En Facundo: o civilización y barbarie, Sarmiento denuncia la precariedad de las instituciones políticas y hace hincapié en los peligros de la anarquía que existía en las pampas, habitadas por gauchos carentes de socialización y rebeldes a la autoridad. La anarquía denunciada por Sarmiento, era según su punto de vista lo que retrazaba el desarrollo y modernización del país. Es así como Facundo y Martín Fierro coexisten durante este período representando dos posturas

⁴⁶⁷ Leopoldo Lugones realizó en 1913 una serie de conferencias en el teatro odeón de Buenos Aires a la que asistieron el Presidente de la república y los Ministros. El tema central de sus conferencias fue el tema del gaucho y su importancia en la historia argentina. Según Lugones, la libertad política en Buenos Aires había sido ganada por los gauchos que había conformado la columna vertebral de los ejércitos patriotas en las guerras por la independencia. Es por esto que los gauchos son para Lugones el fundamento de la identidad nacional y el poema de José Hernández, Martín Fierro, el poema épico argentino. (Edwin Williamson, op., cit, 14.)

⁴⁶⁸ Sarmiento fue presidente de la república en 1868.

diferentes en torno a lo que debería ser la nación argentina. Facundo, por su parte aspirando a la construcción de una nación moderna y liberal y Martín Fierro aferrándose a aquellos valores ancestrales y con reticencia hacia la modernidad por miedo a perder la identidad.

El propósito de este acápite es dar cuenta de las transformaciones que sufrió la cultura y la identidad nacional con la llegada de los gobiernos liberales, entre los que destaca el de Sarmiento. Estos gobiernos impulsaron la economía del país y sentaron las bases para la llegada de los inmigrantes a Argentina, transformando al país en uno de los más ricos del mundo hacia finales del siglo XIX.

6.1.2. a. La expansión cultural argentina

Una vez derrocado el rosismo, fue Urquiza ⁴⁶⁹ quién se hizo cargo del gobierno. Contaba con el consenso unánime de la nación para emprender la obra en la que Rivadavia había fracasado: la constitución nacional. Esta constitución establecía la libertad de trabajo, de prensa, de reunión, de opinión, de comercio y de enseñanza; la igualdad ante la ley y el derecho de propiedad. En cuanto al tema religioso, se limitaba a profesar la fe católica aunque no la adoptaba como religión oficial. Además nacionalizaba las aduanas, establecía la libertad de navegación de los ríos y declaraba a la ciudad de Buenos Aires capital de la república. A pesar de que todos estos cambios –en especial el establecimiento de una constitución para la república- eran significativamente beneficiosos para Argentina; el gobierno de Urquiza no fue muy diferente de la tiranía de Rosas en la práctica. Hubo también represión política y ejecuciones brutales. Sin embargo, puede señalarse que hubo en Urquiza un verdadero deseo político de impulsar a la nación hacia su desarrollo por la vía del liberalismo.

El liberalismo continuó posteriormente con las presidencias de Mitre, Sarmiento y Avellaneda. El *leit-motiv* de los gobiernos liberales era civilizar, educar, poblar los espacios vacíos. Para ello se fortaleció la política de inmigración, fundando nuevas colonias en distintos puntos del país. También se dio especial énfasis a la construcción de escuelas, colegios secundarios y universidades, triplicando la cantidad de alumnos. Además hubo importantes avances en la extensión del ferrocarril y se fortaleció la incipiente industria nacional: el vino y el azúcar que constituían dos sólidas industrias, en Cuyo y Tucumán, respectivamente. En Buenos Aires se levantaban las fábricas de ropa, de aceite, de fósforo y de papel. En este sentido, es claro que dos fuerzas se combinaron para crear la nación argentina moderna: la introducción de nuevas técnicas agrícolas y la integración de Argentina a la economía mundial. La inversión extranjera y la inmigración europea fueron el soporte de la revolución económica argentina.

Ya desde la era de Rosas, la inversión británica en Argentina había comenzado a aumentar considerablemente y con esto se daba inicio a una larga relación entre ambos países, como consecuencia de la vigorosa política comercial y colonial británica. García del Solar ⁴⁷⁰ señala que a comienzos del siglo XX la inversión británica en Argentina era

⁴⁶⁹ Rosas fue derrotado militarmente por Urquiza, líder de la oposición en la batalla de Caseros en 1852.

⁴⁷⁰ Lucio García del Solar. *Argentina and the United Kingdom: From War to Peace*. Southampton: Central Printing Unit, 1990, 5.

de 320 millones de libras, el doble de lo que era en Brasil; tres veces lo que era en México, siendo equivalente a Australia; justo antes de la Segunda Guerra mundial, la inversión británica en Argentina representaba el 50% del total en América Latina, solo Canadá, Australia e India sobrepasaban a Argentina. Cabe preguntarse como llegó a ocurrir esto. Argentina, hasta 1810 era una colonia española, cuyas condiciones naturales llamaban la atención en Gran Bretaña, su gran territorio, sus riquezas propias hicieron que los inversionistas británicos la consideraran una promisorio y joven nación con la que se podía hacer “buenos negocios.” Así en 1825, se firmó un tratado de libre comercio que otorgaba inclusive mayores libertades a los británicos que a los mismos nacionales argentinos: libertad religiosa, seguridad jurídica en los derechos de la propiedad incluidos los derechos de testar, libertad de comercio, incluida la libertad de precios, libertad de contratación, eximición del servicio militar obligatorio ⁴⁷¹ .

Romero ⁴⁷² señala que entre los años 1880 y 1913, Argentina alcanzó su máxima prosperidad. El capital de inversión británico creció casi veinte veces en esos años; generando considerables ganancias para los inversionistas. Según Daniel Lewis ⁴⁷³ , el periodo entre 1880 y 1913 corresponde a la “época de oro” argentina. Los observadores extranjeros hacían promisorios reportes acerca de Argentina, sus condiciones políticas y económicas y su potencial. La mayoría, la veía como la tierra de la “gran promesa”, inclusive algunos predecían que Argentina le arrebatara el liderazgo a Estados Unidos en la región.

La relación entre Gran Bretaña y Argentina transformó a esta última en parte del imperio “informal” británico. Sin afectar la cultura predominante española, la influencia británica resultó impactante para Argentina. Los colegios ingleses se multiplicaron; el idioma inglés se hizo obligatorio; inclusive el football, esa pasión argentina, dió nombres ingleses a sus clubes: *River Plate*, *Racing*, *Boca Junior*. La “dominación” británica se extendió por doquier: la infraestructura de la ciudad, los puertos, los gasoductos, represas, sistema de trenes y metro, todo fue construido con capitales británicos. El sistema de trenes argentino era visto como un símbolo del dominio británico que creció desde sus primeras líneas en 1854 hasta llegar a ser la décima red más grande del mundo. En 1919, las compañías “Big Tour” controlaban el 50% de las vías de la nación; 61% de sus locomotoras, transportaban el 84% de los pasajeros.

El crecimiento económico requería mano de obra y aunque la inmigración se había venido desarrollando desde hace tiempo, a partir de 1880 las cantidades crecieron abruptamente. Aunque el gobierno argentino, prefería los nacionales del norte de Europa: ingleses o alemanes, los inmigrantes venían de todas partes, aunque el énfasis estaba en Italia y España. Las leyes argentinas facilitaban la inserción laboral aunque dificultaban que los inmigrantes pudieran transformarse en propietarios de las tierras que trabajaban.

⁴⁷¹ Armando Ribas. “La influencia Inglesa.” *Argentina 1810-1880. Un milagro de la Historia*. Buenos Aires: Veredit, S.A, 2000, 155-164.

⁴⁷² Luís Alberto Romero. *Breve Historia Contemporánea d e Argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1994, 20.

⁴⁷³ Daniel Lewis. *The History of Argentina*. New York and Houndmills. Palgrave Macmillan, 2003, 53-71.

En algunos casos, esto fue causa del fenómeno “golondrina” entendido como migración constante entre el país de origen y Argentina. Para tener una idea aproximada de lo que se entiende por este “enorme flujo de inmigrantes”, es importante considerar que entre 1861 y 1870 el país recibió 160.000 inmigrantes mientras que entre 1881 y 1890 la cantidad de inmigrantes fue de 841.000. Buenos Aires fue la principal receptora del flujo de inmigrantes que trajo aparejado un mayor desarrollo económico. La ciudad se europeizó en sus gustos y en sus modas, se renovó su arquitectura. Además de lo anterior, el desarrollo vino dado por la educación primaria, que según la ley n°1420 de 1884, aseguró la educación gratuita y laica para todos los niños. El Estado asumió esta preocupación que hasta entonces había sido patrimonio de la iglesia y las colectividades. Según Romero ⁴⁷⁴, la alfabetización aseguraba la instrucción básica para todos y al mismo tiempo la integración y nacionalización de los hijos de los inmigrantes.

La participación de la clase alta argentina, fue en este tiempo bastante ambigua y contradictoria, ya que había sectores conservadores que intentarían mantener la cultura nacional, arcaica “purificada”, exenta de elementos foráneos y tratará de homogeneizar a los extranjeros para que asuman valores propios de la era arcaica. Esta línea cultural argentina centra su identidad en los valores “propios” y desprecia la hibridación que esta ocurriendo con la llegada de los inmigrantes. Son estos grupos conservadores los que intentan también identificar en el Martín Fierro ⁴⁷⁵ de José Hernández, el poema fundacional de Argentina, al estilo de La Iliada y La Odisea. Sin embargo, es importante destacar que otros sectores de la clase alta consideran bien visto la influencia europea, especialmente la británica. Es así, por ejemplo, que a pesar del deseo de mantener una especie de “pureza” cultural arcaica, las familias con buena posición social, buscaran institutrices inglesas o irlandesas para la educación de sus hijos. Borges tenía una institutriz inglesa, Miss Tick. Victoria Ocampo también fue educada por una institutriz británica y también lo fue María Luisa Bemberg ⁴⁷⁶. La institutriz británica era para los

⁴⁷⁴ Romero, op. cit., 33.

⁴⁷⁵ Borges distingue entre su admiración por la obra literaria, Martín Fierro y el personaje Martín Fierro que según Borges no tiene la calidad ética como para ser el fundador de la nación. Martín Fierro es un desertor, un prófugo, un asesino y más encima sensiblero que pide lastima. (Jorge Luis Borges, “El escritor Argentino y la tradición.”

⁴⁷⁶ Alister Hennessy cita un pasaje de María Luisa Bemberg donde se refiere a la inspiración para su película, Miss Mary, “Miss Mary –she writes- was an interesting idea for me, just a tribute to those dear old ladies of whom I know so many as a child myself, and with whom one had a love/hate relationship. Even as a child of eleven or twelve, I was very much aware of the craziness of the lives of these women, what sad, wasted lives looking after other people’s children, in other people’s houses, far away from home, as if very rich but not having a penny, just as alien from the kitchen as they were from the living room, because the servants thought they were traitors. They were in between. They all seemed to be carrying their trunk under the bed, and they all seemed to mix one into the other, all spinsters, probably all virgins. All drank a little at night, I guess because they were lonely and depressed. They raved about their little princesses. They were very conservative, very Victorian, very repressed sexually, but usually with a sense of humour and tenderness. I was brought up by these English –or rather Irish women. My mother preferred the Irish because she wanted to make sure that they were Catholics. Alister Hennessy, “Argentines, Anglo-Argentines and Other” The Land that England Lost. Argentina and Britain, a Special Relationship, (Ed. Alistair Hennessy y John King) London and New York: British Academy Press, 1992, 27, 28.

argentinos de clase alta un símbolo de rectitud y fortaleza moral.

Estas dos fuerzas culturales opuestas que se conjugaron a partir de fines del siglo XIX y comienzos del XX: la mirada hacia el pasado arcaico y por otro lado la esperanza en el desarrollo y europeización de Argentina evidencian el difícil tránsito de la nación desde una cultura monofónica, con un estricto sistema de creencias en las que se basaba la identidad nacional hacia una cultura dialógica, multicultural, con muchas creencias diferentes que hacían de la identidad nacional algo mucho más complejo de lo que se había pensado. Lamentablemente, el paso de una cultura monofónica a una cultura dialógica no fue sencillo y sumergió a Argentina en profundos cambios sociales y políticos. La cultura de la “gran narrativa” rosista y arcaica fue rechazada, no solo por los intelectuales sino por los propios inmigrantes que desafiaban la “autoridad” de una gran cultura oficial y su necesidad de homogeneización. Los inmigrantes se hicieron escépticos a la homogeneización y dejaron de creer que hubiera una sola “verdad” proporcionada por la cultura oficial, en muchos casos siguieron su propia cultura e hicieron caso omiso de la cultura oficial. La descreencia en una única identificación cultural trajo consigo además consecuencias sociales. Los “gringos” conscientes de que culturalmente estaban empujando con fuerza hacia el desarrollo de la nación, comenzaron a exigir mejoras salariales y beneficios sociales. En 1912, un conjunto de arrendatarios –los chacareros- exigieron que los terratenientes fijaran contratos más largos, rebajas en los arriendos, derecho a contratar libremente la maquinaria. Así como los chacareros, otros grupos de inmigrantes se unieron gremialmente y se transformaron en actores importantes que permanentemente reclamaron contra los terratenientes y el Estado. Los inmigrantes se adueñaron de las zonas urbanas y crearon sindicatos, boletines del trabajador, entorpeciendo la “vida fácil” de los latifundistas, que crearon leyes de represión para mantener el control de la situación. La dificultad para acceder a la propiedad constituye una de las características distintivas del proceso migratorio argentino. El grupo tradicional de grandes propietarios no concebían a la inmigración más que como una fuente de mano de obra barata y no favorecía al pequeño agricultor independiente. Eventualmente los inmigrantes superaron sus diferencias lingüísticas y comenzaron a constituir una masa distinta que asentaba su identidad en la lucha contra la dureza de sus condiciones de vida. Romero advierte que: “la convivencia permitía la espontánea integración de las tradiciones culturales y el surgimiento de formas híbridas pero de una vigorosa creatividad, como el tango, el sainete o el lunfardo, donde confluían elementos criollos y los muy diversos aportados por la inmigración.”⁴⁷⁷ El estado y la iglesia consideraban “peligrosa” esta creación cultural espontánea y se intentó a través de la educación imponer una cultura oficial. Sin embargo, no dio resultado ya que los inmigrantes tenían su propia forma de ver las cosas y eran impermeables al mensaje oficial del Estado. Como resultado de lo anterior, surge una clase obrera o trabajadora integrada por inmigrantes e hijos de inmigrantes y argentinos dispuestos a afianzarse en el país, y con serias demandas para mejorar sus condiciones de vida. Surgen las tendencias anarquistas que tuvieron gran acogida entre los inmigrantes y el partido socialista entre los obreros más calificados. Surge también la Unión Cívica Radical (UCR) que se mantuvo en estado de latencia hasta que en 1905 intentó un levantamiento

⁴⁷⁷ Romero, op. cit., 39.

revolucionario que a pesar de su fracaso incorporó a muchas personas en sus filas: profesionales jóvenes, comerciantes, empresarios, chacareros y todos aquellos que habían recorrido de buena forma el camino del ascenso social, pero que llegado a un punto veían cerradas las puertas para un futuro desarrollo. Poco a poco el problema de carencia de oportunidades fue cobrando importancia y creciendo hasta alcanzar envergadura nacional. Presionó al gobierno para que se hicieran reformas electorales que incorporaran al resto de la población al sistema de votación. Lamentablemente, las marcadas diferencias sociales y la dificultad para encontrar espacios de desarrollo y oportunidades de crecimiento individual, llevaron a Argentina nuevamente hacia una cultura de tipo monofónico, con una única “gran verdad”. Esta vez, liderada por Juan Domingo Perón y su populismo.

Para concluir este acápite, es importante tener en cuenta algunos elementos que han servido de base a la discusión hasta aquí realizada. Con la llegada de los gobiernos liberales, especialmente de Sarmiento, se fortalece la idea de que para alcanzar la modernidad, Argentina requiere de otros componentes culturales, no sólo del gaucho, que es considerado un anarquista. Se da inicio a la política de inmigración y culturalmente el país se enriquece y complejiza con la llegada de ingleses, alemanes y especialmente italianos. Se da un florecimiento económico y urbano de la ciudad. Buenos Aires crece y se transforma en una de las ciudades más modernas del mundo.

Se vive en un comienzo una apertura racial y cultural, lo que metafóricamente es equiparable a una cultura polifónica y dialógica. Algunos inmigrantes se asimilan a la cultura oficial, pero muchos otros mantienen sus manifestaciones culturales. Esto último provoca el temor y la cautela de la élite y aunque esta intenta silenciar las voces disidentes a través de la educación y la religión, la cultura disidente se mantiene vigente. Posteriormente, las voces disidentes, minoritarias de los inmigrantes, adquieren cierto poder a través de los partidos políticos y logran desestabilizar la cultura oficial. En contraste con la era de Rosas en la que había sólo una cultura oficial y no había espacio para la disidencia, la llegada de los inmigrantes abre un espacio multicultural y dialógico que lentamente adquiere poder político. Desde este punto de vista es apropiado el contraste cultural entre el periodo de Rosas propiamente tal (monofónico) y el período inmigratorio (polifónico, multicultural). El paso de un momento a otro y el fracaso de la élite argentina por asumir la multiculturalidad de la nación, otorgando mayor satisfacción a las demandas de los grupos de inmigrantes, traerá como principal consecuencia la llegada de caudillos como Perón que intentará a través del populismo hacer frente al descontento y a la inestabilidad política.

6.1.3. El advenimiento de Perón: el surgimiento de la cultura de los “descamisados” y el regreso a la cultura monofónica o “segunda tiranía”

Te quiero, país, pañuelo sucio, con tus calles cubiertas de carteles peronistas, te quiero, sin esperanza y sin perdón, sin vuelta y sin derecho, nada más que de lejos y amargado y de noche. -Julio Cortázar. (Razones de la cólera) Buenos Aires - 1950 y 1951 y París 1956-

Perón era una persona abominable y la tiranía que ejerció fue realmente

monstruosa. -J. L. Borges-

Como se señalara anteriormente, la llegada masiva de los inmigrantes europeos aceleró el desarrollo de la nación. Sin embargo, su llegada instaló una tensión entre dos enfoques culturales. Aquellos que creían en una “gran cultura nacional”, con raíces en el pasado arcaico y otra que creía firmemente en la hibridación. Ni la educación, ni la religión lograron homogeneizar las tendencias culturales de los extranjeros quienes se mantuvieron fieles a sus costumbres y desde allí, comenzaron a exigir demandas salariales y mejores condiciones de vida. Es interesante como los inmigrantes que se instalaron casi desde una “periferia” cultural se hicieron poderosos. Los hijos de estos inmigrantes se sentían tan argentinos como aquellos que descendían de las antiguas familias rurales y desestructuraron la “identidad” argentina. Ser argentino no significaba solo las pampas, los gauchos y Martín Fierro, también significaba el desarrollo del país, el trabajo, los partidos políticos, ideas y conceptos que en su mayoría se fortalecieron con la llegada de los inmigrantes.

Rápidamente, la visión optimista que habían albergado algunos intelectuales sobre el destino hiperbórico de la nación comenzó a declinar y a debilitarse gradualmente al constatar que la clase alta no invirtió las ganancias obtenidas del progreso industrial en el desarrollo del país; sino que fueron utilizadas en su propio beneficio y en sus propias familias. Argentina, que había tenido condiciones de crecimiento envidiables, que hacían del todo posible lograr una independencia económica casi completa de la inversión extranjera, no contó con una clase dirigente que tuviera la visión requerida para que se produjera el “salto” tan añorado por los intelectuales hasta transformarse en una nación del primer mundo. Pronto comenzaron a surgir serios problemas sociales debido a las enormes diferencias entre las clases altas y las clases desposeídas y por ende la necesidad de justicia social surgió como bandera de lucha entre las clases más desmedradas. Aparecen así los sindicatos como método para negociar demandas sociales y se extiende en la población la creencia de que todos tienen derecho a beneficiarse de las ganancias del país.

A partir de 1943 se sucedieron una serie de militares en el poder hasta que el coronel Juan Domingo Perón, logró concitar un vasto apoyo entre la ciudadanía, y en 1946 ganó las elecciones. El peronismo surgió de un vacío en la sociedad que mantenía relegada a toda la clase trabajadora. Ningún gobierno anterior se había hecho cargo de la justicia social y en este sentido había mucho descontento. La carrera de Perón comenzó con su rápido ascenso entre las jerarquías del ejército. Sobresalía por su gran capacidad profesional. Había tenido la oportunidad de tener una corta estadía en Europa antes de la guerra y había podido observar el desenvolvimiento del fascismo italiano. Hizo su bandera de lucha del movimiento obrero y asumió la Dirección Nacional del Trabajo. Es así como logró vincularse con los obreros, les enseñó a organizarse y a presentar sus peticiones, los impulsó a dirimir conflictos específicos por la vía de los contratos colectivos; logró extender el régimen de las jubilaciones, de las vacaciones pagadas, de accidentes del trabajo, y se llegó a un equilibrio entre obreros y patrones. Las mejoras realizadas por Perón eran muy importantes como para rechazarlas, y los sindicalistas las aceptaron, a pesar de estar en contra del gobierno. Perón creía que era importante mantener estabilizada la sociedad, con pleno empleo. A los empresarios les señaló la

importancia de mantener a los trabajadores unidos, con sus demandas sindicales satisfechas, para frenar al comunismo. Sin embargo, los empresarios comenzaron a tomar distancia de él. Perón se hizo muy popular y teniendo a la vista las elecciones, sus seguidores se decidieron a levantar su candidatura. Los dirigentes sindicales, decidieron crear un partido propio, al que llamaron laborista, como en Inglaterra y Perón era el líder de este partido que asumió plenamente el discurso de la justicia social, de la reforma justa y posible. Es por esto que logró ganar la presidencia en 1946.

Con Perón, el Estado hace su plena aparición. Aunque algunos de los instrumentos que emplea son heredados de la década de 1930 y otros del proceso militar abierto en 1943, el peronismo va mucho más allá en casi todos los planos. El aumento del gasto público, la expansión del Estado sobre los servicios y sobre el sector industrial, la intervención en la economía a través de la política de crédito y de la modificación de los precios arbitrando en beneficio de algunos sectores económicos en perjuicio de otros, la política redistributiva transfiriendo ingresos de unos grupos sociales a otros, la regulación de las relaciones laborales, son algunos de esos caminos. En resumen, Perón había optado por una “cadena de felicidad” que se basó en darle pleno empleo a la clase trabajadora. Esto se financió gracias a las divisas acumuladas con anterioridad en los años de entre guerras. Esto permitió un acelerado equipamiento industrial. Con la esperanza puesta en una tercera guerra, durante el régimen de Perón se gastó en el exterior, más de lo que entraba al país. El IAPI (Instituto Argentino de Promoción del Intercambio) se encargó del comercio exterior y transfirió al sector industrial ganancias provenientes del sector agropecuario. Era un golpe fuerte a este sector económico, al que sin duda ya no se le consideraba la “rueda maestra” de la economía argentina. Por otro lado, el aumento del consumo interno de trigo y carne, reducía las posibilidades de exportación a gran escala como era antes.

La política de Perón se caracterizó por un considerable impulso a la participación del Estado en la economía. Se nacionalizaron empresas que habían surgido gracias al capital británico, tales como ferrocarriles, teléfonos, empresa de gas, electricidad, Aerolíneas Argentinas, el Banco central. La nacionalización de las empresas fue una de las medidas, la segunda –también muy importante– fue el aseguramiento del empleo a los trabajadores y la elevación de su nivel de vida. Según los críticos del período, esto obedecía mucho más a causas políticas que económicas, ya que Perón temía el desorden social al encontrarse los trabajadores sin empleo. El Estado se transformó en un benefactor de los trabajadores, que proveía licencias médicas, vacaciones pagadas, establecía salarios mínimos, y precios máximos, mejoras en la salud pública, mejores planes de vivienda, y un mejor sistema de jubilación.

Políticamente Perón instaló un estado totalitario que tenía participación en todo. Una de las medidas para conseguir esto fue la anulación del partido laborista, que lo había ayudado a llegar al poder. Perón no necesitaba un partido político independiente, así es que lo desarticuló creando en su lugar el partido peronista. Los gremios aunque en un principio protestaron por la medida, aceptaron finalmente esta intervención, ya que los beneficios concedidos por Perón eran demasiado importantes como para rechazarlos y defender una autonomía política que no tenía los propósitos muy claros. Se procuró controlar a los gremios cambiando sus antiguos dirigentes, por unos más proclives a

Perón y de esta forma controlar las huelgas. Se procuró solucionar los problemas por medio del arbitraje entre los sindicatos y el Estado. Desde 1947, Eva Perón, esposa del presidente, ocupó el cargo que él había dejado vacante y se encargó de oficiar de mediadora entre los trabajadores y el estado. La relación de Perón con los grupos sindicalistas fue muy compleja, ya que a pesar de influir en ellos a través de su directiva, los sindicatos nunca dejaron de ser la expresión de los trabajadores. Aparte de esta relación con los trabajadores, Perón quiso extender su política de Estado benefactor hacia el resto del pueblo que no estaba sindicalizado. Eva Perón realizó esta labor, a través de su fundación, intercediendo por los humildes y se crearon escuelas, hospitales públicos, se repartieron alimentos, regalos navideños, etc. Eva Perón resultaba la encarnación del estado benefactor y se le llamó la “Dama de la esperanza”; se extendió su fama publicitariamente y se constituyó alrededor de ella un halo de santidad y benevolencia. Los “humildes”, los “grasas” como –ella los llamaba- sabían que podían contar con su protección y su intercesión para lograr beneficios. Según la filosofía peronista, el Estado debía tener participación en todos los sectores de la sociedad, la que se consideraba una comunidad y no la suma de individuos. Perón mantuvo relativamente una buena relación con la Iglesia, sin embargo, algunos miembros eclesiásticos comenzaron a tomar distancia al darse cuenta del creciente autoritarismo de Perón. De hecho, según Perón, el Estado además de estar a cargo de la economía y velar por los intereses del pueblo, debía ser el lugar donde los distintos intereses sociales se dirimieran. Esta línea tenía su más fina inspiración en el fascismo de Mussolini. Implicaba la supremacía del poder ejecutivo por sobre los demás poderes del estado. Así fue como en 1946, suprimió la Corte Suprema por un juicio político; en 1947, una ley terminó con la autonomía universitaria, estableciendo que toda designación docente requería de la aprobación del Estado. El poder legislativo fue respetado solo formalmente porque las leyes se hacían en las oficinas de la presidencia. El gobierno también creó una serie de diarios y revistas mientras que la prensa independiente fue presionada para que evitara publicar en contra de Perón. En algunos casos, se llegó incluso a la expropiación. Lo que en un principio había sido la doctrina peronista pasó a ser la doctrina nacional y finalmente se consagró políticamente en la Nueva Constitución de 1949. Se trató de “peronizar” todos los ámbitos de la sociedad y convertirlas en ámbitos de adoctrinamiento. En la escuela se hizo por ejemplo una labor similar para concientizar a los niños sobre los beneficios del estado peronista.

La cultura peronista celebraba concentraciones el 1 de Mayo y el 17 de octubre que no eran espontáneas sino dirigidas por el Estado, convocadas, con suministro de medios de transporte, ordenadas u hasta con controles de asistencia. Eran jornadas festivas donde los únicos elementos de enfrentamiento eran la “oligarquía”. Irónicamente, el régimen peronista no atacó ningún interés fundamental de las clases altas tradicionales, quizás algunos sectores agropecuarios se vieron afectados por la política agropecuaria, pero no enfrentaron a Perón en forma abierta. Las clases medias tradicionales tuvieron más motivos de queja ya que sus rentas fijas se vieron reducidas por la inflación y perdieron sus empleos. Sin embargo, la clase trabajadora, se incorporó al consumo y compraron ropas, calzado, radios, refrigeradores, televisores, motonetas. Viajaron por el país, gracias a los planes de turismo social y accedieron a lugares de esparcimiento y diversión, fueron al cine. El reconocimiento de la existencia del pueblo, y de sus nuevos

derechos concedidos por la filosofía de la justicia social derivó en la doctrina del justicialismo. Esto último está estrechamente vinculado con la filosofía moderna argentina de la movilidad social. El Estado no sustituía la clásica aventura individual del ascenso, sino que aportaba el empujón inicial, la eliminación de los obstáculos más gruesos, para que los mecanismos tradicionales pudieran comenzar a funcionar. La justicia social y el ascenso vinieron a culminar el proceso de unidad argentina a través del trabajo y las instituciones sindicales por excelencia. De la mano del sindicato, los trabajadores aseguraron su salud y al mismo tiempo accedieron al turismo y al deporte. Los trabajadores se incorporaron a la sociedad y a sus bienes y especialmente a la educación y la cultura: conciertos y representaciones teatrales a precios módicos, apertura del teatro Colón. El estado distribuía y el pueblo recibía junto con los bienes una fuerte dosis de propaganda que hacía ver la fortuna del momento actual y la oscuridad del pasado. Perón no requería de verdaderos intelectuales para dar cuenta de su doctrina y de hecho la verdadera creatividad estaba fuera del círculo peronista, la revista Sur⁴⁷⁸, por ejemplo, donde el esteticismo cosmopolita y apolítico hacía las veces de una ideología opositora.

Las condiciones que habían hecho posible el gobierno de Perón comenzaron a cambiar en 1949 y los precios de los cereales y las carnes volvieron a la normalidad, los mercados se contrajeron y las reservas del gobierno, consumidas sin previsión se agotaron. Se desató la inflación y hubo paros, huelgas y desocupación. Los primeros signos de la crisis llevaron a un cambio drástico en el Ministerio de Economía. El nuevo equipo se encargó de hacer ajustes, pero además hubo dos sequías que dificultaron la situación y el pueblo se tuvo que contentar con un pan negrusco elaborado con mijo, faltó la carne y los cortes de luz fueron frecuentes.

Borges y el resto de los escritores organizados en torno a la revista Sur, observaban el desarrollo del peronismo con cautela y posteriormente manifestaron su abierto rechazo al totalitarismo de Perón. Según Williamson⁴⁷⁹, al oponerse a Perón, Borges estaba levantando la espada de honor que le había entregado su madre y manteniendo los valores por los cuales sus ancestros habían muerto. En efecto, creía que estaba defendiendo a la civilización de la barbarie del peronismo, que de otro modo destruiría el país. Sin embargo, Perón se fortalecía cada día más. Su popularidad era respaldada por el *boom* económico que le permitía realizar un considerable gasto público.

Los opositores a Perón lo veían como una reencarnación de Rosas y una verdadera amenaza hacia la constitución democrática. El avance de Perón hacia el totalitarismo causó alarma entre los escritores e intelectuales y en 1950, le solicitaron a Borges que se hiciera cargo de la presidencia de la SADE (Sociedad Argentina de escritores). Con su reputación como anti-fascista, Borges sería un excelente líder. Aceptó el cargo con desgano pues se encontraba en un estado depresivo después de haber concluido su relación con Estela Canto, además se sentía incómodo jugando el rol de una figura

⁴⁷⁸ La Revista Sur, fue muy importante en la época. Fue fundada en 1931 por Victoria Ocampo y buscaba mantener un diálogo intelectual con Europa. Muchos escritores e intelectuales viajaban a Argentina y aquellos que no podían viajar eran traducidos en la revista. Sur buscaba ser un puente entre las culturas.

⁴⁷⁹ Williamson, op., cit, 286.

pública. Sin embargo, se sentía en deuda con la SADE y su madre influyó para que aceptara el cargo que se le ofrecía por el honor, compromiso, nobleza y gratitud. Borges condenaba la era de Perón y la equiparaba con las tiranías de Rosas, Hitler y Mussolini. A pesar del horror que sentían los escritores que conformaban la SADE por las represalias ninguno de los temores se hizo realidad, porque Perón simplemente la ignoró.

Además de Borges, Bioy Casares y Silvina Ocampo se declaraban anti-peronistas. Durante esta época, Borges y Bioy Casares escribieron historias de tipo satírico en contra de Perón, tales como La Fiesta del Monstruo, un recuento del mundo peronista, escrito en un dialecto bonaerense, impenetrable para los afuerinos. Lo cierto es que al igual que Borges, Bioy se imaginaba a sí mismo en una situación similar a la que habían vivido los liberales del siglo XIX luchando por la civilización en contra de la barbarie del tirano Rosas. En Marzo de 1952, en un momento de extrema desolación Bioy concibió una historia llamada Homenaje a Francisco Almeyra acerca de un joven escritor que se levanta en armas contra el tirano Rosas y a pesar de ser advertido de los peligros que esto implicaba, va en busca del tirano y finalmente es degollado. También Julio Cortazar, antes de autoexiliarse en Francia publica su primer y famoso libro de cuentos, Bestiario, en el cual recoge algunas de las manías persecutorias que habían despertado en la clase media argentina, las grandes aglomeraciones peronistas que se lavaban los pies en las fuentes. Dos de los mejores cuentos del volumen hablan elípticamente del tema, Ómnibus y Casa tomada.

En Julio de 1952, la prensa argentina anunció la muerte de Eva Perón. Los sindicatos obligaron a sus trabajadores a llevar luto durante tres días y se esperaba que toda organización argentina diera muestra de respeto y contrición por la muerte de Eva. A Borges, como presidente de la SADE se le pidió que pusiera los retratos de Perón y Eva, Borges rechazó esta petición por considerarla ridícula y por ende fue puesto bajo vigilancia. En Septiembre de ese año, Perón obligó a la SADE a cerrar y con esto forzar a Borges a bajar de la presidencia. Durante el mismo año, la economía comenzó a tener problemas y ya no estaba Evita para distraer a la gente. El gobierno adoptó con firmeza un nuevo rumbo económico ratificado por el segundo plan quinquenal y tuvo como prioridad reducir la inflación, restringiéndose el consumo interno, se eliminaron los subsidios, se estableció una veda parcial a las carnes; se levantó el congelamiento de los alquileres y se estimuló a los productores locales. Todo esto se realizaba para apuntalar al sector industrial que estaba estancado. Los logros de las medidas económicas lograron que se redujera la inflación y se reequilibrara la balanza de pagos, pero no se apreciaron cambios sustanciales en el agro y la industria. Siempre se tuvo en cuenta la necesidad de resguardar la situación de los trabajadores lo que llevó a mantener el gasto social. Perón, que hasta ese entonces había gobernado casi sin oposición, tuvo que enfrentar algunas huelgas, que aunque controladas, le llevó a "limpiar" ciertos sindicatos y declararlos ilegales por no brindarle su apoyo. Lo mismo ocurrió con el ejército. Algunos oficiales, molestos con el autoritarismo de Perón, se pusieron en la oposición, y desde allí intentaron darle un golpe. Aunque fue fácilmente sofocado por Perón, este aprovechó la circunstancia para declarar a Argentina en estado de guerra interno hasta 1955 y lo utilizó para limpiar los mandos militares. Así logró ser reelecto por un aplastante triunfo. Sin embargo, el segundo período de Perón fue más bien errático. Era evidente que al

gobierno se le hacía muy difícil llenar el vacío que había dejado Eva Perón. Al parecer se comenzaron a abrir las posibilidades para un diálogo más abierto entre opositores y peronistas, sin embargo este intento llegó a su fin en 1953. Durante una concentración, estallaron dos bombas en la plaza de Mayo mientras hablaba Perón. En respuesta grupos peronistas incendiaron la Casa radical, la casa del Pueblo Socialista, y el Jockey Club, símbolo emblemático de la "oligarquía". Se incendió el Diario La Nación y se detuvo a líderes de la oposición como Ricardo Balbín y Victoria Ocampo. Posteriormente hubo una ley de amnistía y fueron puestos en libertad.

Los partidos opositores comenzaron a reorganizarse y se creó el Partido Demócrata Cristiano. La fundación de este partido fue el principio de la caída de Perón. Perón había empezado a tener problemas con la iglesia en diferentes aspectos y lanzó un verdadero ataque contra ella en 1954. Se prohibieron las procesiones, se suprimió la enseñanza religiosa, se permitió el divorcio vincular, se autorizó la reapertura de los prostíbulos, y se envió un proyecto para la separación de la Iglesia del Estado. Además de los problemas con la iglesia, Perón tuvo que sofocar una intentona de golpe de parte de la Marina, que tenía la idea de bombardear la Casa de Gobierno para asesinarlo. La ejecución del plan fue totalmente defectuosa y culminó en un bombardeo y ametrallamiento de una concentración de civiles reunidas en la Plaza de Mayo que apoyaban a Perón, lo que causó alrededor de trescientas muertes. La intentona fracasó rápidamente ya que el ejército una vez más estuvo de lado de la institucionalidad. Hubo una explosión de furia entre los adeptos a Perón que quemaron varias iglesias en la capital. Hubo una paz momentánea pero cambió bruscamente al estallar en Córdoba una sublevación militar dirigida por el general Eduardo Leonardi. El apoyo entre los civiles católicos fue conspicuo y con el soporte de la Marina, Perón no tuvo más que renunciar al gobierno. Se refugió en la embajada de Paraguay y Leonardi se presentó en Buenos Aires como presidente provisional de la nación.

Borges celebró la caída de Perón y apoyó a la nueva junta transformándose en una figura muy controvertida. En Diciembre de 1956, fue acusado por Ernesto Sábato y Martínez Estrada por ignorar el sufrimiento de la "gente que se había levantado". Sábato había sido un abierto anti-peronista pero el conocimiento de que se estaba torturando a los antiguos peronistas lo hizo cambiar de opinión. Durante es mismo año, Sábato escribió un panfleto llamado La otra cara del peronismo en donde criticó a los intelectuales argentinos de haber ignorado las injusticias sociales que habían llevado a las masas a dar su apoyo a un tirano como Perón. Borges respondió acusando a Sábato de desear congraciarse con Perón, pero comprendió que se estaba en un difícil predicamento que lo dejaría en mal pié por el resto de su vida. ¿Por qué como se puede crear una democracia si la mayoría del electorado elegirá a un líder totalitario que es ideológicamente hostil a la democracia?⁴⁸⁰ Borges llegó a una posición en la cual deseaba reestablecer la democracia en el país, pero desconfiaba que la mayoría fuera a elegirla. Era una contradicción y era conciente de que Perón le había hecho cuestionarse la sabiduría del pueblo y esto desestabilizó su compromiso y su sueño de una Argentina democrática.

⁴⁸⁰ Williamson, op., cit, 336.

La era de Perón fue un regreso al totalitarismo y a la cultura monofónica. Visto desde la perspectiva contemporánea, el totalitarismo de Perón es mucho más siniestro que el de Rosas ya que queda encubierto por una serie de beneficios sociales que confunde a las clases socialmente más débiles. Perón, en realidad, los utiliza para sus propios fines, negándoles la posibilidad de participar políticamente y de disentir. Los uniforma a todos bajo las consignas de su propio partido y negocia con los sindicatos las mejoras sociales y económicas para mantener sumergida cualquier voz de disenso. Todo esto fue posible obviamente gracias a las condiciones económicas favorables que Argentina vivía en esos momentos.

De alguna forma, la particular historia argentina determina la concepción cultural con la que se ha identificado el país en sus distintos periodos. Hay momentos en que la identificación ha estado en las estancias, en las pampas, en los gauchos; otros momentos en que la identificación ha sido dada por hibridación cultural que trajeron los inmigrantes; y en otros momentos ha habido una identificación con la idea de que todos pueden acceder al bienestar económicos mientras se sigan las reglas del partido gobernante.

Para concluir, es importante destacar el movimiento de tipo pendular que parece darse política y culturalmente en Argentina que va desde el liberalismo y multiculturalismo hacia el totalitarismo y viceversa. Esto le da a la nación una identidad difícil de definir, ya que está marcada por momentos de mucho despotismo que de algún modo intentan borrar cualquier disidencia. La identidad cultural argentina parece ser móvil, fantasmagórica, deja huellas e ideas y conceptos que en algún momento se tornan prohibidos; transita desde la monofonía hacia la polifonía; sin embargo, los tránsitos de una concepción a otra parecen estar dados por momentos de crisis y brutalidad; lo que en muchos casos termina con una descreencia en las instituciones, en la democracia, en la república y en la autoridad. Esto parece ser algo característico. Hay una especie de nihilismo, una descreencia de los grandes sistemas que llevan a poner en entredicho a sus gobernantes y sus instituciones.

6.2. El supuesto “postmodernismo argentino” y borgeano

6.2.1. ¿Argentina postmoderna?

En el acápite anterior se revisaron algunos de los aspectos históricos más influyentes en la cultura argentina. Se dio especial énfasis a las dictaduras de Rosas y Perón por cuanto llevaron al país a momentos de totalitarismo y negación del disenso. También son momentos en los que el Estado intenta definir una identidad nacional basada en una concepción monofónica y oficial que se identifica primordialmente con los valores del criollismo, desconociendo los aportes de otras culturas. No obstante entre Rosas y Perón ocurre el fenómeno de la inmigración europea impulsada por los gobiernos liberales que llevaron a Argentina a crecer económicamente y ser uno de los países más ricos del mundo. La incorporación de nacionales italianos, ingleses y alemanes desestabilizó el concepto de identidad nacional durante un tiempo. La reacción de la élite argentina fue contradictoria, ya que en algunos casos existía la visión de que la incorporación de inmigrantes haría crecer el país culturalmente; sin embargo, en otros sectores se

desarrolló la convicción de que los inmigrantes eran una amenaza para la identidad nacional y en lugar de fundar las bases para el multiculturalismo, se intentó homogeneizar a toda la población bajo valores con los cuales los inmigrantes no se identificaban. Todo esto llevó a los inmigrantes y sus hijos nacidos en Argentina a cuestionar la cultura oficial y a mantener su propia cultura y su propia voz. Posteriormente, comenzaron a sentir que el progreso que vivía la nación se debía fundamentalmente a ellos y sin embargo, el país no les otorgaba las condiciones necesarias para prosperar. Se produjo un gran descontento y hubo un estallido social que finalmente llevó al país a elegir a Perón como gobernante. A partir de entonces, el país perdió la esperanza en valores como la libertad, la democracia y el progreso sucediéndose después de Perón una serie de golpes militares hasta llegar a las cruentas dictaduras de Videla y Galtieri que sumieron al país en una de sus más profundas crisis.

Es esto último lo que induce a pensar en Argentina como una cultura que contiene elementos del postmodernismo. Por un lado el multiculturalismo surgido a partir de la inmigración europea que de algún modo fragmenta la “gran narrativa” oficial, generando una serie de voces disidentes que se mantienen constantemente en pugna, pero que no logran la hegemonía sobre la voz oficial y por otro lado como lo visualizara Borges, la duda en cuanto a la capacidad del país de elegir valores como la democracia y la libertad

481 .

La mirada postmoderna del mundo y la realidad conlleva una serie de cuestionamientos éticos y políticos, ¿cuales son los fundamentos que permanecen para el cultivo de una teoría política, que contrarreste las injusticias que surgen en un mundo postmoderno? ¿Qué propone el postmodernismo si descrea de valores como la libertad, la democracia, la igualdad? Como se señalara anteriormente, el postmodernismo tiene un impacto definitivo sobre las “grandes narrativas” de la historia. Lyotard ⁴⁸² señala que mientras las grandes narrativas del modernismo tales como el racionalismo y su creencia en el progreso indefinido, en el conocimiento y la libertad, o el marxismo, con su narrativa de emancipación progresiva del capitalismo industrial existieron casi sin cuestionamiento durante el modernismo, el postmodernismo ha dado cuenta de las crisis que se ha producido y la falta de confianza que hay en ellas. A partir de 1957, Borges sintió esta crisis y comprendió que el prospecto de formar una Argentina democrática era difícil. La popularidad de Perón se debía al hecho que había producido avances sociales, mejorando las condiciones materiales de una gran cantidad de personas; sin embargo, estos avances habían sido alcanzados a través del culto autoritario a Perón y el caudillismo. Borges comprendió que su sueño de una Argentina libre de caudillismo había efectivamente colapsado y se resignó a mantener la contradicción de que aunque creía en la democracia, se sentía incapaz de confiar en el pueblo, ya que este estaba encadenado al mito ideológico que les había transmitido Perón ⁴⁸³ .

⁴⁸¹ Williamson, op., cit, 336.

⁴⁸² Jean Francois Lyotard. The Postmodern Condition: A Report on Knowledge. Trans: Geoff Bennington y Brian Massumi. Mineapolis: University of Minnesota Press, 1984, 60.

⁴⁸³ Williamson, op., cit, 339.

La desilusión de Borges de los ideales modernos, racionalistas del siglo XVIII, tiene más bien causa directa en Perón y su totalitarismo. Borges culpaba a Perón de haber destruido todos los ideales democráticos en los que siempre había creído. Además la añoranza del pueblo que clamaba por Perón, aún después de haber sido depuesto, le ocasionó una profunda desconfianza en la gente. Es interesante notar cómo en Argentina la descreencia postmoderna en las instituciones políticas, la libertad y la democracia, no surgió a partir de cuestionamientos teórico filosóficos como en Europa, sino como producto de los fracasos históricos por conseguir la ansiada democracia y transformarse en un país desarrollado.

A diferencia de lo ocurrido en Argentina, los teóricos europeos conciben el advenimiento de la filosofía crítica como una de las principales razones del surgimiento del postmodernismo. Mientras Kant que inició la filosofía crítica a fines del siglo XVIII, la había desarrollado en el ámbito ético moral para proporcionar al hombre los medios para un autocontrol basado en su propia experiencia y no basándose en Dios; la razón se sometería a sí misma a una crítica que le proporcionaría límites. A fines del siglo XIX aparece Nietzsche con una afirmación incluso más tajante al proclamar que Dios ha muerto y que la verdad, la ética y el conocimiento no son más que meras ilusiones. El continuo conflicto entre estas grandes narrativas, ha hecho que entren en crisis y finalmente caigan.

En la actualidad, las grandes narrativas del siglo XVIII y XIX aparecen como fragmentos incoherentes y rivales.. Quizás el fragmento que está dominando por sobre los demás en este momento se basa en una alianza entre el capitalismo y la tecnología, constituyendo lo que algunos filósofos llaman la sociedad postindustrial. Sin embargo, el capitalismo también tiene su “gran narrativa”, aunque solía contar una historia similar a la de la ilustración: aumento de la libertad en una sociedad de libre mercado que maximiza las opciones y minimiza la intervención del Estado. El bienestar económico y el desarrollo es su propia justificación y la legítima como narrativa actual. Lo cierto es que la condición postmoderna, como lo dice Lyotard es la lucha de la narrativa más fuerte para subsistir y derrotar a las otras.

Según Edward Said ⁴⁸⁴, tanto Lyotard como Foucault emergieron durante los años 60 como apóstoles del radicalismo y como insurgencia intelectual. Lyotard habría señalado en los años 80 que nuestra época se preocupaba solo de asuntos locales, la historia no interesa, solo los problemas concretos por resolver. En este sentido, existe una interesante coincidencia entre lo que observaba Borges en Argentina y lo que describían teóricos como Lyotard, Said y Foucault. En efecto, la desilusión de Borges en el pueblo viene dada específicamente por la imposibilidad de este de mirar a largo plazo y elegir valores como la democracia y la libertad. Estos valores racionalistas provocan duda en la gente y es por esto que no los eligen. Tal como Borges advierte, Perón le habría enseñado al pueblo argentino a preocuparse por lo inmediato, a resolver problemas concretos y no a buscar “grandes narrativas”. Esa carencia de idealismo y el énfasis en lo material estaría acentuando el carácter postmoderno de la cultura argentina. Williamson ⁴⁸⁵ agrega que a diferencia de la posguerra en Italia o Alemania, no hubo consenso en

⁴⁸⁴ Edward said. *Culture and Imperialism*. London: Chatto and windus, 1993.

Argentina para apoyar el regreso a la democracia. De ahí en adelante, Argentina experimentaría convulsiones periódicas que serían cada vez más violentas. Según Williamson, la desilusión de Borges quedaría plasmada en “Ragnarok”⁴⁸⁶. En la mitología nórdica, Ragnarok denota el ocaso de los dioses, anunciando el fin del mundo.

Después de la desilusión de la situación política de su país, Borges se aisló en su propio mundo, comenzó a estudiar el anglo-sajón como una forma de escapar a otro lugar y en otro tiempo, lejos de Buenos Aires, donde todo era para él exasperante y gris. Una nueva generación de intelectuales socialistas se dedicó a realizar una reevaluación de la era de Perón, sus raíces ideológicas en el fascismo italiano y sus afinidades con el general Franco en España y lo declararon como un emancipador de la clase trabajadora y un defensor de la patria en contra del neoimperialismo. Borges, inevitablemente, fue criticado por la izquierda por ser un escritor “cosmopolita” sin sensibilidad por “lo nacional”. Williamson⁴⁸⁷ señala que irónicamente el nacionalismo había estado asociado en los años 30 con la derecha, y el nacionalismo borgeano, su criollismo unido a la idea de un “nuevo hombre” era percibido en aquel entonces como de izquierda, pero en 1960 a Borges se le consideraría reaccionario por esta misma concepción. Su tradición como demócrata y defensor de la libertad intelectual fue olvidada.

Para concluir este acápite puede señalarse que efectivamente en la cultura argentina se dan algunos elementos postmodernos observados con desilusión por Borges. Estos surgen principalmente en la descreencia del pueblo en las instituciones democráticas y en la búsqueda de soluciones a corto plazo para subsanar las desigualdades sociales. Por otro lado, esta descreencia parece acentuarse debido a la complejidad cultural que surge a partir de la llegada de los inmigrantes. Lo interesante de esto es que la desilusión borgeana a nivel cultural y político parece reflejarse en su escritura, que también descrea de una “gran verdad” abriéndose a la multiplicidad y la indefinición.

6.2.2. El Postmodernismo de Borges

En medio de la compleja multiplicidad cultural argentina, Borges lleva en su propia familia el multiculturalismo. Es importante tener presente que fue educado bajo la influencia de su abuela inglesa Fanny Haslam y la guía de su institutriz británica, Miss Tick. Aprendió la forma de hablar y las costumbres de la Inglaterra eduardiana. Sin embargo, por otro lado, su madre revivía en su memoria las hazañas de sus ancestros criollos que provenían de las primeras familias españolas. La comunión entre ambas culturas y dos idiomas distintos, le dio a Borges, desde pequeño, la clave para comprender que podía utilizar dos palabras diferentes para significar la misma cosa. Esto posiblemente le enseñó que la relación entre los significantes y los significados es arbitraria. También le ayudó a pensar sin la pesada retórica española de su tiempo. Evelyn Fishburn señala que “The

⁴⁸⁵ Williamson, op. cit., 339.

⁴⁸⁶ La versión de Ragnarok de Borges involucra un sueño sobre la invasión de la facultad de Filosofía y Letras por un masa de criaturas extrañas que parecen ser los dioses y que han perdido la habilidad de hablar

⁴⁸⁷ Williamson, op., cit., 344.

connection between Borges and England was important in both directions: he was clearly influenced by English literature but, in a sense, his fictions have also influenced our own reading of English literature”⁴⁸⁸. Borges tiene que haber percibido desde pequeño e inconcientemente que no hay una sola “gran verdad”; es probable que los acontecimientos históricos por los que pasó su país posteriormente, le hayan enseñado que aquellas grandes verdades e ideales como la democracia, no eran elegidas por el pueblo porque este descreía de ellas. La caída de los ideales y las utopías del siglo XVIII le provocó primeramente desilusión pero también la reafirmación de que la realidad hay muchas verdades y cada una parece proporcionar solo una parte fragmentada de la realidad. No es aventurado decir que cronológicamente haya sido moderno, pero la situación familiar, cultural y política propició un enfoque más bien postmoderno en su escritura y en su concepción de la cultura. Karl Alfred Blüher⁴⁸⁹ señala con respecto a esto que Borges es considerado desde hace tiempo por prominentes teóricos y representantes del postmodernismo como Jencks, Hassan, Barth o Eco como uno de los más importantes “precursores e impulsores de la estética postmoderna.” Esto se debe, en parte según Blüher al procedimiento lúdico-irónico con que Borges trata textos preexistentes o “intertextualidad postmoderna.” Esto último sería característica fundamental de lo “neofantástico” que desde Kafka se separa de la literatura fantástica del siglo XIX y en lugar de la irrupción sobrenatural a través de la mimesis crearía lo fantástico a través de procedimientos puramente lingüísticos.

Además de lo neofantástico que señala Blüher, el postmodernismo de Borges estaría en su atrevimiento a cuestionar la veracidad de la historia y de la realidad señalando como diría Baudrillard que la ficción se antepone a la historia. También lo postmoderno estaría en cuestionar el sentido de “la verdad” haciendo evidente que puede haber “muchas verdades.” Así como también cuestionar la existencia de Dios; o al menos a percibir a Dios de un modo muy diferente como lo percibían sus contemporáneos. Blüher también señala que considerar a la literatura como un simple “Juego lingüístico” es también característica del postmodernismo de Borges, el que además se hace evidente al constatar la polisemia y plurisignificación del lenguaje. El interés de Borges por la intertextualidad, surgiría según Blüher por el escepticismo fundamental frente a las ideologías y frente al progreso optimista. Para Borges, la innovación y la novedad es prácticamente una ilusión y por ende toda literatura es en verdad una reescritura que se traza palimpsesticamente sobre textos anteriores, estableciéndose un diálogo con los precursores. Si Borges es capaz de cuestionar la originalidad, la novedad, así como el positivismo ¿Por qué no iba a cuestionar también a sus “precursores románticos”? El desarrollo de esta investigación ha demostrado que literariamente, en su escritura, Borges juega con los significantes *tyger* y *nightingale* agregando una cadena de significados con características rizomáticas y que se diseminan en forma infinita. Borges

⁴⁸⁸ Evelyn Fishburn. “Borges and England” *The Land that England Lost. Argentina and Britain, a Special Relationship*. Ed. Alistair Hennessy y John King. London y New York: British Academy Press, 1992, 202.

⁴⁸⁹ Karl Alfred Blüher. “Postmodernidad e Intertextualidad en la obra de Jorge Luis Borges.” *Jorge Luis Borges. Variaciones Interpretativas sobre sus procedimientos Literarios y bases epistemológicas*. Ed. Karl Alfred Blüher y Alfonso de Toro. Madrid: Iberoamericana, 1995, 119.

rompe con el signo lingüístico, descrea que haya solo una significación para cada significante así como descrea que haya solo “una verdad” o una sola “identificación cultural”. Desde su escritura Borges observa y manipula los significantes no para debilitarlos, sino en el sentido más bahktiniano para fortalecerlos y arrancarlos de interpretaciones caducas; así se mantienen activos y vigentes. Alfonso de Toro ⁴⁹⁰ plantea que la obra de Borges es “postmoderna” porque se adelantó a su tiempo y utilizó estrategias narrativas que comenzaron a utilizarse después de los años 50. Sin embargo, agrega que Borges va mucho más allá de los planteamientos de los filósofos del postmodernismo. Según de Toro ⁴⁹¹, la literatura de Borges es además *hiperreal* porque trasciende los límites entre literatura y ficción, a la manera como explica Baudrillard: la literatura es realidad, construye realidad. De Toro ⁴⁹² además argumenta que para Borges la estructura se caracteriza por una madeja de signos, alusiones, intertextos que recorren su obra provenientes de otros textos previos que pueden ser importantes para el canon literario establecido, o quizás no serlo, aunque para Borges son importantes como signos. Al parecer Borges sería, en este sentido, un minimalista, un fragmentarista. Estos fragmentos se utilizan para crear nuevos textos que poco o nada tiene que ver con los originales. Para Borges la realidad parece estar en los textos y niega que la literatura esté basada en el concepto de mimesis. Según Borges él escribe cuentos fantásticos, pero para él “fantástico” quiere decir “ficción” o “ficcionalidad”, “literariedad” y en sus cuentos no tiene ninguna importancia si los hechos ocurren entre seres sobrenaturales o no. Al ser Borges un fragmentarista es muy interesante rescatar que utiliza narrativamente al rizoma ⁴⁹³ como forma de combinar los textos antiguos y los propios, dándose un fenómeno de proliferación infinita y donde no aparece claramente establecido el origen o el centro. Lo interesante de la estructura rizomática es que se reúnen diversos acontecimientos históricos, individuos, grupos sociales, teorías en un texto y se relacionan en forma ajerarquica. El pensamiento detrás de la obra de Borges, considera la posibilidad de desterritorializar y reterritorializar los sistemas signícos, creando una especie de azar dirigido, expresión acuñada por Alfonso de Toro ⁴⁹⁴ y que da cuenta de forma exacta de la forma cómo los significantes ingresan en la obra de Borges y adquieren significaciones “nuevas” en un sistema totalmente abierto.

⁴⁹⁰ De Toro, Alfonso. “Postcolonialidad y Postmodernidad. Jorge Luis Borges o la Periferia en el centro/la periferia como centro/el centro de la periferia.” *Universidad de Leipzig*, 1996, < <http://www.uni-leipzig.de/%7Edetoro/sonstiges/Borges2000.htm>> este interesante artículo del profesor Alfonso de Toro, da cuenta de la relación que existe entre Borges y los representantes más importantes del centro filosófico tales como Foucault, Baudrillard, entre otros. Borges en muchos aspectos los anticipó, pero no se reconoció como se debería haber hecho.

⁴⁹¹ Ibidem.

⁴⁹² Ibidem.

⁴⁹³ Es importante recordar que el rizoma se basa en los principios de conexión, heterogeneidad, multiplicidad y ruptura asignificante.

⁴⁹⁴ Ibidem.

Se da una recodificación de los significantes en el recorrido por su obra, liberándolos de sus significaciones y transformándolos en significantes casi místicos que pueden evocar “revelaciones”. En este sentido, la reescritura que hace Borges de Blake y Keats es una forma también de reescribir su propia cultura.

6.2.3. El juego literario de Borges: *tyger* y *nightingale*, hacia una concepción cultural argentina.

Hasta ahora se han revisado los aspectos familiares, culturales y políticos que posiblemente incidieron en la particular escritura borgeana. En este sentido, el totalitarismo de Perón, la caída de las grandes utopías modernas, la multiplicidad cultural aportada por los inmigrantes, la ascendencia cultural criollo-inglesa de Borges produjo en él una escritura que tiene rasgos postmodernos en tanto cuanto muchas de las relaciones entre significantes y significaciones son arbitrarias; se evidencia una ironización de textos preexistentes; se percibe un cuestionamiento hacia la historia; se da una polisemia y plurisignificación; se observa una tendencia al fragmentarismo.

Es así como al recorrer la obra de Borges, *tyger* y *nightingale* adquieren distintos significados. Ninguno de estos nuevos significados predomina por sobre los demás; ni cierra la cadena de significados. *Tyger* y *nightingale* se van transformando en significantes complejos donde conviven muchas voces distintas, muchos tiempos y espacios diferentes. Es posible señalar que en la obra de Borges *tyger* y *nightingale* se han transformado en *cronotopías*, en palabras extemporáneas donde cabe casi todo –al estilo del *zahir* o el *Aleph* borgeano donde cabe el universo entero. Decir *tyger* o *nightingale* para Borges es referirse al universo; las relaciones entre significantes y significados son infinitas y Borges lo comprende así. No hay dentro de *tyger* o *nightingale* un significado que se haya transformado en “gran verdad” o “gran narrativa”, por el contrario es la expresión de una especie de “no verdad”. La descreencia en una sola interpretación “correcta”, en un solo gran significado que cierre la cadena de significados y lo explique todo es ajena a Borges. Por el contrario, la diversidad de opciones; la multiplicidad de voces es lo que realmente lo caracteriza.

Este juego escritural de Borges resulta casi una metáfora de lo que ocurre a nivel cultural. Al hurgar en sus textos, ya sean cuentos o ensayos, es posible encontrar rastros y fragmentos que permiten explicar una especie de teoría de la cultura; no enunciada abiertamente, pero sí de modo “fantasmal”, como una ausencia que está presente en toda su obra. En el celebre ensayo El escritor argentino y la tradición⁴⁹⁵ Borges discute algunos de los planteamientos literarios asociados a la tradición literaria. La idea de *cronotopía*, de *hibridez* se examina y se hace presente cuando discute sobre las ansiedades que presentan los escritores argentinos con relación a la tradición, especialmente europea. La pregunta es ¿Debe el escritor argentino escribir sobre motivos más bien de raigambre europeo? ¿Qué significa ser un escritor argentino? Y finalmente ¿Qué significa ser argentino? ¿Cuál es la identidad argentina? ¿Qué elementos componen su cultura? En este ensayo, Borges señala que el problema del escritor argentino y la tradición literaria es un pseudo problema, más bien de tipo retórico

⁴⁹⁵ Borges, Tomo I. op. cit., 267-275.

que otra cosa y que resulta patético especialmente para los que creen que la identidad nacional está fundada en la poesía gauchesca y reniegan de la cultura europea. Reducir la identidad Argentina y su cultura a la gauchesca es artificioso y principalmente una manifestación de la élite patricia argentina. Según Borges, la vinculación con el viejo mundo es tan estrecha que todo lo que ocurre allí tiene repercusión en Argentina. Borges finalmente concluye que la cultura argentina es heredera de toda la cultura occidental y como tal tiene derecho a ella.

Las declaraciones de Borges en este ensayo tiene importantes repercusiones si se esta intentando establecer los parámetros de su concepción cultural. Borges piensa que los escritores argentinos tienen derecho al patrimonio cultural europeo y que inclusive la identidad argentina tiene también derecho a ese patrimonio; sin embargo cabe preguntarse ¿Qué tipo de relación debe establecer Argentina culturalmente con el “viejo mundo” según Borges? ¿Será una relación de dependencia? O ¿Será, más bien una relación que cuestione al viejo mundo desde Argentina? Borges no dice nada de eso en su ensayo y para encontrar respuesta a estas preguntas fue necesario rastrear su obra y examinar como se relaciona el escrituralmente con sus “padres poéticos”. El descubrimiento es impactante porque Borges no solo juega con sus precursores, sino que los tuerce, los da vueltas, los hace significar cosas distintas, los carnavaliza en algunos casos en forma bastante irreverente; pero es así como consigue una voz propia, independiente que no niega la herencia europea pero si la cuestiona. Escrituralmente, Borges mantiene latente los significados “originales” pero adhiere otros nuevos creando en sus textos una multiplicidad de voces, fragmentarias que agregan un punto de vista al significante en cuestión. De esta forma es posible extrapolar que la teoría de la cultura de Borges no puede basarse sino en la multiplicidad de voces, en la hibridez, en la resignificación, en la convivencia de distintas manifestaciones culturales. Borges funda su propio discurso a partir de la multiplicidad cultural y la hibridez y con este discurso híbrido dialoga con el “centro” cultural europeo. Borges comprende que el discurso y la textualidad es heterogénea, irónica y contradictoria. Según Blüher⁴⁹⁶, el interés de Borges por la Intertextualidad se basa en el escepticismo fundamental sobre la vanguardia modernista y la elusiva fe en el progreso. En lugar de una innovación forzada, Borges intenta encontrar su voz en la reescritura que se enlaza con una serie de textos escritos previamente y desarrolla un diálogo infinito con lo ya existente. La respuesta al viejo mundo entonces viene dada, según Borges, por la reescritura y el poder de la supuesta “periferia” estaría en la resignificación de la producción europea. La identidad argentina, por tanto, no puede reducirse al “color local” que niega a Europa; por el contrario, la identidad cultural debe construirse activamente en el cuestionamiento y resignificación del “viejo mundo”. Es interesante constatar que Borges comprendió desde temprano que hablar de “pureza” ya sea en términos de escritura como en términos de cultura es una ficción. El constante intercambio y entrecruzamiento de ideas produce una dependencia y contaminación mutua. Estos diálogos y reencuentros culturales entre el “centro” y la “periferia” forman redes que se basan en la refundación y relativización de los discursos dominantes del centro. En este sentido, la teoría de la cultura de Borges es

⁴⁹⁶ Kart Alfred Blüher and Alfonso de Toro. *Jorge Luis Borges: variaciones interpretativas sobre sus procedimientos literarios y bases epistemológicas*, Frankfurt: Vervuert, 1992.

postcolonialista, ya que descrea del centralismo de la cultura del “centro” y de la periferia de la cultura “periférica”. La concepción cultural de Borges considera ambas manifestaciones, cada una debe reescribir a la otra. Si se tiene en cuenta esto, no cabe duda que Borges quería demostrarlo con la resignificación de *tyger* y *nightingale*. La cultura del “centro”, “romántica”, “europea”, “británica” es reescrita por la cultura de la “periferia”, “argentina” y “postmoderna”. Esta es la única posibilidad para Borges de que se instale un nuevo discurso.

No cabe duda de que la concepción cultural de Borges tiene un andamiaje literario-escritural, ya que es literariamente, a través de la escritura que Borges se atreve a experimentar, a jugar con distintos significantes, desterritorializarlos y volverlos a territorializar. Sin embargo, las circunstancias históricas de Argentina tienen que haber influido en su concepción cultural. Un país que perteneció “informalmente” al imperio británico, sobre todo económicamente aunque también de modo cultural; donde ha habido numerosos golpes de estado por razones políticas pero también para silenciar voces disidentes y esto contrarestando por momentos de apertura cultural y liberalismo como la inmigración europea. Esta especie de *Melting pot*, que es Argentina, este crisol donde se funden las distintas nacionalidades y razas y también donde conviven las distintas formas políticas desde las dictaduras más cruentas hasta la democracia. Esta complejidad, esta diversidad de voces, esta carencia de univocidad que hace a Argentina tan especial, tan “postmoderna” tiene que haber demostrado a Borges que no puede existir una teoría de la cultura que no se describa como “multicultural”. Cuando Borges relee y reescribe a Blake y a Keats, no hace otra cosa que resaltar esta multiplicidad de voces, esta hibridez que da cuenta de la carencia de una verdad única así como también una reacción al “centro”, una especie de “decolonización” y de afirmación de independencia, sobre todo de Gran Bretaña.

Según Said ⁴⁹⁷, los imperios reproducen este tipo de división entre la cultura del “centro” producida en la metrópolis y la “periferia”. La dominación del “centro” por sobre la “periferia” puede realizarse por la fuerza, por colaboración política o por cualquier tipo de dependencia ya sea económica, social o cultural. Las naciones de Asia contemporánea, América Latina y África son políticamente independientes, pero en muchas otras formas son aun dominadas por el “centro” europeo. Lo mismo puede decirse de la Argentina preborgiana y borgeana, ya que como se ha visto previamente Argentina era considerada un miembro informal del imperio británico y como tal su cultura quedo inserta en un sistema parecido al de las otras colonias británicas. Sin embargo, es interesante examinar la postura de Borges en este punto. Su escritura y sus aproximaciones a la cultura parecen dejar en claro que Argentina no debería pensar en construir su identidad mirándose a si misma, sino como parte de Occidente y como tal atenta al dialogo que pueda establecer con Europa. No obstante lo anterior, esto no significa establecer una postura periférica con relación a Europa, por el contrario debe haber una reacción, una respuesta y una reinterpretación que permita que Argentina mueva el “centro” hacia ella misma.

De acuerdo con lo anterior, tanto “centro” como “periferia” son términos que pueden

⁴⁹⁷ Said, op. cit, 78.

intercambiarse y moverse y Borges parece invitar a un pensamiento en esta dirección. La identidad de Argentina o quizás incluso de otro país latinoamericano se fundaría en el discurso, y en este sentido los países latinoamericanos son capaces de producir cultura y desplazar el centro. Para Borges, no es posible negar las relaciones históricas que han existido con el viejo mundo; tampoco es posible crear un discurso absolutamente independiente de Europa. La postura de Borges parece estar en la refundación, en la resignificación, desterritorialización y resignificación. Esta postura de Borges es postcolonialista, ya que la forma de reaccionar al “centro” es a través de la reescritura del discurso dominante, una especie de contraescritura, subversiva, de descentramiento, de implantación recodificada. Por lo tanto, para concebir un discurso propiamente argentino y una identidad argentina no hace falta negar la teorización producida en el centro, lo que sí es necesario es ser capaz de resignificar esa teoría de acuerdo con los parámetros que ha producido esa periferia. Para Alfonso de Toro ⁴⁹⁸, la postcolonialidad debe entenderse como una especie de palimpsesto donde convergen los discursos de los colonizadores (centro) y de los colonizados (periferia), superándose de esta forma la oposición entre ambos. ⁴⁹⁹ La postcolonialidad, de esta forma, se transforma en un término cultural que se relaciona con la recodificación, perlaboración de la historia y del discurso. La postcolonialidad dentro de la vertiente postmoderna se caracteriza por una actitud desconstruccionista, crítico-reflexiva, recodificadora, heterogénea, híbrida, subversiva. La postcolonialidad no es excluyente sino multidimensional y multicultural. Por su carácter plural, la postcolonialidad intenta llegar a la verdad de lo que el centro denominó la “verdad” y que hasta ahora no recibió cuestionamiento. El postcolonialismo supone una dialogicidad entre el centro y la periferia, que debería otorgar también poder al discurso periférico sobre todo si es una recodificación del discurso del centro; la pluralidad, la multiplicidad y la proliferación rizomática a partir del discurso del centro elimina las jerarquías. Borges fue capaz de fundar su propio discurso y resignificar el centro participando en un diálogo en igualdad de condiciones con este, de ahí la importancia desde el punto de vista cultural y político de su discurso. En este sentido, es claro que Borges relativiza tanto al centro y a la periferia ya que serían estados móviles. El centro puede ser un espacio o un tiempo que domina y predomina en algún momento, pero puede cambiar y trasladarse a lo que previamente fue considerado periferia.

El trabajo de Borges tiene mucho sentido mirado desde el prisma de otros teóricos del postcolonialismo como Edward Said ⁵⁰⁰. En su famoso ensayo “Travelling Theory” señala que así como las personas, las teorías también viajan y a menudo este viaje permite una retroalimentación, por tanto es una actividad necesaria, pero también una

⁴⁹⁸ Alfonso De Toro. “Postcolonialidad y Postmodernidad. Jorge Luis Borges o la Periferia en el centro/la periferia como centro/el centro de la periferia.” *Universidad de Leipzig*, 1996, < <http://www.uni-leipzig.de/%7Edetoro/sonstiges/Borges2000.htm>> este interesante artículo del profesor Alfonso de Toro, da cuenta de la relación que existe entre Borges y los representantes más importantes del centro filosófico tales como Foucault, Baudrillard, entre otros. Borges en muchos aspectos los anticipó, pero no se reconoció como se debería haber hecho.

⁴⁹⁹ ibidem.

⁵⁰⁰ Edward Said. “Travelling Theory.” *The World, the Text and the Critic*, 1982, 56-89.

teoría, al cambiar de lugar o tiempo puede perder o ganar en fortaleza ya que el trasplante ocurre entre lugares distintos. De acuerdo a Said, todos requieren de la teoría, pero es bastante difícil predecir de qué forma esa teoría funcionara en otro tiempo y en otro espacio. Este aspecto señalado por Said, concuerda plenamente con el juego escritural y lector de Borges. Ninguna lectura es neutral o inocente y hasta cierto punto cada texto y cada lector es de alguna forma el producto de una teoría literaria, aunque el punto desde el cual se lee sea muy inconsciente o implícito. La reescritura es una actividad discursiva que instala sin prejuicios una forma de ver el pasado y la historia para construir el futuro. Borges logra realizar esta última parte; es decir apropiarse del pasado, digerirlo y ser capaz de construir un discurso como contra parte del discurso del centro.

Para concluir con este capítulo, puede señalarse que efectivamente puede hablarse de una concepción cultural de Borges basada en la resignificación, en la hibridez y en la multiplicidad de voces. Es apropiado señalar que Borges se adelantó a su tiempo describiendo una teoría de la cultura que más tarde se describiría como “postcolonial” e “híbrida”. Habría, según Borges, una especie de falacia del “esencialismo”. En otras palabras existiría una falsa idea de que la “tradición” es una esencia preexistente y que de alguna forma determina la relación hacia una determinada forma cultural. Para Borges, el gaucho es un invento literario y cultural tal como lo es el ruiseñor o el tigre. Neil Larsen⁵⁰¹ agrega que Borges plantea una teoría de la cultura de “nación como narración” y en este sentido el Martín Fierro tipifica una experiencia histórica concreta con la que se identifican los gauchos de las pampas, los terratenientes, los intelectuales e inclusive algunos inmigrantes que jamás han estado en las pampas. En otras palabras existiría una relación entre la narración de Martín Fierro con la experiencia histórica subyacente de formación de la nación. Sin embargo, este tipo de relación no sería de tipo “esencial” hacia una preexistencia previa; aunque tampoco sería una relación en la cual la narratividad meramente “inventa” un nuevo objeto que se impone a la realidad histórica; más bien se trata de una relación en la cual a través de mediaciones extraordinarias se hace presente una necesidad histórica a través de la escritura. Borges recalca la necesidad de un punto medio entre considerar la narración y la cultura como completamente independiente de las circunstancias históricas (falacia de la textualidad) y considerarla como una relación que la vincula a la “esencia preexistente de la nación” (falacia del esencialismo). En este sentido, no es extraño que para Borges Argentina pueda identificarse culturalmente tanto con el gaucho como con el ruiseñor o el tigre, ya que desde su punto de vista no existiría una unión esencial entre gaucho y Argentina. Mark Frisch⁵⁰² recalca que son varias las obras de Borges en las que el escritor, trata el conflicto cultural y la creación de vínculos con supuestos símbolos pertenecientes a los “colonizadores”, pero la resignificación que hace Borges en su obra demuestra que para él la cultura no es estática, sino más bien un flujo, híbrido y un proceso continuo. Rafael Ocasio⁵⁰³, agrega que Borges fue capaz de otorgar a personajes, figuras o símbolos más bien “europeos” como el ruiseñor y el tigre, un significado argentino y viceversa dar

⁵⁰¹ Neil Larsen. Determinations: Essays on Theory, Narrative and Nation in the Americas. London: Verso, 2001, 83-84.

⁵⁰² Mark F. Frisch. You Might be Able to Get There from Here: Reconsidering Borges and the Postmodern. Madison: Fairleigh Dickinson University, 2004, 43-45.

al gaucho una connotación universal y mítica. En varios de los cuentos de Borges aparece el gaucho como proscrito, ilegal. Metafísicamente, los gauchos de Borges llevan al lector hacia terrenos míticos, donde el pensamiento racional se reemplaza por un pensamiento primitivo. Sin embargo, persiste un soporte metafísico ajeno a la circunstancia histórica. Para concluir, la idea de Borges parece ser que Argentina puede tener una cultura “argentina” sin negarse a ser “universal”. En Borges se daría un proceso de transformación entre el idealismo y el realismo, donde cabe la especulación metafísica, cultural e histórica.

⁵⁰³ Rafael Ocasio. *Literature of Latin America*. London: Greenwood Press, 2004, 95-96.

Conclusión

Existe una relación profunda entre escritura y cultura. Borges y su juego escritural, donde la trama de sus signos se abre para dar cabida y salida a multiplicidad de significantes que albergan otros tiempos y otros espacios se proyecta en la manera que Borges imagina su cultura.

A lo largo de esta investigación se ha evidenciado la calidad palimpséstica de la obra de Borges, en la que se avistan rastros y huellas de escrituras anteriores. La diseminación de *tyger* y *nightingale* que transitan cargados con significaciones “románticas” de otro tiempo y de otro espacio, es prueba de que la textualidad de Borges está “rota” y que no se deja “recoser”⁵⁰⁴. En este sentido las huellas que aparecen en su obra no pueden ya quedar fijas a una cierta significación, por el contrario, se produce un movimiento, un desplazamiento de la significación, aspecto ciertamente interesante para los teóricos postestructuralistas, pero también interesante desde el punto de vista de la metáfora ya que también parece darse en Borges un “desvío” basado en la semejanza. Cuando Borges, a través de sus narraciones da a entender al lector que el tigre es el *aleph* y que contiene en sí todo el universo le está otorgando una significación que originalmente no tenía, lo está metaforizando y asemejándolo a *aleph*. Borges ha construido así una relación metafórica entre ambos, relacionándolos de un modo diverso y particular y que de alguna forma da respuesta a las propias exigencias de su universo literario, responde a las reglas allí establecidas y que el lector debe aceptar para descifrar sus misterios.

⁵⁰⁴ Jacques Derrida. *La Diseminación*. Caracas: Espiral, 1975, 41.

Esta investigación ha permitido examinar cuidadosamente la relación que tiene Borges con la intertextualidad. En este sentido y teniendo en consideración la problemática de la resignificación, parece interesante la perspectiva de Borges. En muchos sentidos se acerca bastante a la perspectiva postestructuralista que intenta romper con la idea de la significación estable y la interpretación objetiva. Borges, al igual que Barthes desvincula al autor de la producción de significado y de la naturaleza misma del significado literario. De esta forma, el paralelo que se establece entre Borges y Barthes es bastante claro, en el sentido, que la significación literaria no puede ser estabilizado por el lector ya que la naturaleza intertextual de la literatura siempre le mostrará al lector sus relaciones con otros textos. Los autores de esta forma no pueden ser responsables de la multiplicidad de significaciones que pueden encontrar los lectores en un texto. La libertad que produce este descubrimiento en el lector, lo transforma a sí mismo en escritor. Borges es en efecto, un gran lector y un gran reescritor de otros textos, entre ellos el *tyger* y el *nightingale*.

Para Borges, así como para otros teóricos postestructuralistas la significación es relacional, se interconecta y es interdependiente de otros textos y otras significaciones anteriores. La manipulación literaria de *tyger* y *nightingale* evidencia también la postura de Borges en cuanto a la originalidad. En efecto, su cuestionamiento hacia la originalidad surge precisamente porque cada objeto artístico está hecho de retazos escritos o creados previamente. La originalidad estaría dada en la reinterpretación y la reescritura. La resignificación que hace Borges de *tyger* y *nightingale* le permite “crear” nuevas aproximaciones a estos significantes románticos y establecer un diálogo con ellos. La noción de texto como un tejido es verdaderamente relevante para comprender el punto de vista borgeano ya que desde esta perspectiva el texto es realmente “tejido” con hilos que pertenecen a otros textos previamente leídos y escritos. Cada texto tiene su significado aunque en relación con otros textos. Esta relacionalidad entre los textos aparece en la obra de Borges generando pluralidad de significaciones y por ende pluralidad en la relación textual y signica. Entre los significantes románticos y las significaciones que les otorga Borges aparecen transformaciones y desviaciones que no aparecían en el contexto cultural romántico.

Es interesante destacar la distancia que toma Borges en su manipulación literaria, en su juego con *tyger* y *nightingale*. Un juego que alcanza a veces acercamientos serios, dramáticos pero también irónicos y hasta paródicos. *Tyger* se ha transformado en algo dulce y suave en el zoológico de Evaristo Carriego aunque ha retomado su singular fuerza y poder al unirlo a la entonación entrerriana. Posteriormente, es el universo entero, una especie de zahir que lo incluye todo, *el aleph*, una ventana abierta al mundo, también es la revelación del nombre de Dios y Dios mismo. Sin embargo, después de estas significaciones más bien serias, metafísicas, el punto de vista de Borges se altera, por la ironía, y el tigre es transformado en una especie de can, una farsa, una especie de simulacro. Posteriormente, el tigre retoma nuevamente las significaciones que lo acercan a Dios y Cristo y luego una vez más, un significado donde se ponen en marcha elementos como la melancolía y la tristeza frente a la muerte. Estos son algunos ejemplos de los desplazamientos semánticos que va adquiriendo el significante *tyger* en el corpus analizado.

Algo similar le ocurre a *nightingale*, sobrevive a una serie de desplazamientos semánticos que lo hacen acercarse a significaciones como el pudor argentino; sufre una transmutación ontológica al ser transformado en guacamayo; adquiere características trascendentales al convertirse en sinónimo del concepto de voluntad de Schopenhauer; logra también el significado de exergo o testimonio tanto de poetas desconocidos como de poetas consagrados; se transforma en la clave para comprender la ida y retorno de los ciclos; es símbolo de la escritura palimpsestica y finalmente va retomando significados como eslabón, Adán, espejo y torre de Babel, entre otros.

Lo interesante de la obra de Borges es que en ambos casos, se ha producido una comunión entre las significaciones “originales” románticas con las que surgen de la lectura e interpretación del texto de Borges y en los que predomina su concepción de mundo y su concepción cultural. Borges permite las uniones más extrañas sin cerrar nunca las entradas y las salidas de los significantes por su obra. El encuentro azaroso entre *tyger* y *nightingale* con una serie de significaciones nuevas en el texto borgeano lo acerca mucho al concepto de rizoma, que es principalmente antiesencial y que define la significación en términos relacionales. En la escritura rizomática surgen líneas de segmentariedad que permiten territorializar, significar, organizar, estratificar la significación; pero también existen líneas de desterritorialización por donde se escapa la significación. Esto es precisamente lo que ocurre con *tyger* y *nightingale* en el texto borgeano, ingresa, se territorializa para posteriormente desterritorializarse, fugarse hacia significaciones diferentes produciéndose una diseminación, híbrida que contiene elementos nuevos y antiguos, rastros y huellas de escrituras pasadas.

La hibridación es por conclusión un aspecto fundamental del texto borgeano. Sin embargo, parece trascender los límites de la escritura y acercarse también a la cultura. Como se examinara largamente en la tercera parte de esta investigación Borges parece tener una concepción cultural que se define como multicultural. Así como en sus textos literarios ingresan significantes “románticos ingleses” para adquirir nuevas significaciones, se da también en su concepción cultural una mirada parecida, más arraigada en la resignificación de elementos foráneos que en la definición de “valores propios” inalterables. Para Borges definir su identidad desde el gauchismo es similar a una postura totalitaria, defendida por tiranos como Rosas y Perón. Sólo una cultura totalitarista, opuesta al diálogo puede definirse en torno a valores inalterables y de significaciones esenciales. Para Borges la identidad está más bien en el diálogo con el otro y en la resignificación, en la búsqueda del otro y en su entendimiento. Esta relación es la que permitiría para Borges el conocimiento, la transformación y la experiencia de una cultura argentina de mayor familiaridad íntima consigo misma.

La poética de la significación relacional surge precisamente del encuentro entre varias culturas, sus lenguajes y sus percepciones del mundo. Para Borges resultaría, desde esta particular perspectiva, imposible comprender la cultura como algo sin contaminación y sin influencias. No existiría para Borges nada esencial, todo sería retazos y resignificaciones y puntos de vista nuevos. Culturalmente no habría para Borges nada esencial en la cultura Argentina, nada intrínsecamente nativo sobre ella, ni si quiera el gaucho sería típicamente argentino, en efecto, tan argentino como el gaucho sería el tigre y el ruiseñor. Esto se debe a que Borges se considera auténticamente

heredero de los productos culturales europeos.

Desde la perspectiva postcolonial, se da una relación de explotación en un sentido único desde Europa hacia América Latina. Esta explotación tiene en primer lugar un componente económico, ya que las economías mayormente desarrolladas explotan a las menos desarrolladas. Sin embargo, también puede darse en forma de influencias culturales que son absorbidas por los países menos desarrollados. De todas formas, la relación es siempre asimétrica y la influencia siempre va en una dirección. El postcolonialismo define esta relación asimétrica como la dialéctica de la relación centro-periferia. Para los efectos de nuestra investigación el centro estaría dado por Gran Bretaña y la periferia por Argentina. Como se señalara en la tercera parte de esta tesis, la relación de dominación del imperio británico por sobre Argentina está ampliamente documentado. Solo basta examinar los capitales invertidos en Argentina para comprender la presencia británica. Además de los muchos ciudadanos ingleses, escoceses, irlandeses que llegaron con la inmigración a Argentina. Como ya se señalara previamente ⁵⁰⁵ la reacción de las élites argentinas frente a la dominación del centro europeo, especialmente inglés fue opuesta. Por una parte la influencia foránea fue vista con temor y desconfianza por los sectores más conservadores que veían en ello un debilitamiento de la identidad nacional, pero por otra parte, el fenómeno fue apreciado como una posibilidad de desarrollo y de progreso.

Lo interesante es que Borges parece tener su propia perspectiva al respecto. Está completamente en desacuerdo en imaginar su identidad y cultura como un regreso a lo ancestral e histórico, aunque la influencia por parte de su madre lo llevará a admirar a sus heroicos antepasados criollos. Sin embargo, tampoco asume una identidad europea sin cuestionarla. Para Borges, la identidad parece estar en la resignificación, en el otorgamiento de nuevas significaciones desde el propio quéhacer cultural. En este sentido, se explica el juego de Borges con los significantes *tyger* y *nightingale* otorgándoles nuevas significaciones que recrean y reescriben los significantes previos. Para Borges las categorías centro/periferia son pseudoreferencias. La cultura estaría, más bien en la mente o en la conciencia como las creencias o el conocimiento y la capacidad de resignificar y reescribir. La cultura y la identidad es también un proceso donde convergen muchas voces estableciéndose significaciones de modo relacional creando mapas de significación donde convergen los intereses colectivos. En este sentido, Borges concuerda con la postura de Bakhtin en el sentido que la significación surge de las interacciones de los individuos que pertenecen a la colectividad. ⁵⁰⁶ La significación es desde esta perspectiva infinita y siempre está en un estado de llegar a ser. Tiene el poder de transformarse y de transformar la cultura en la cual está inserto. La significación emerge de una compleja historia de significaciones previas que ingresan y regresan desarrollando un tejido relacional. La significación es en este sentido dialógica porque se define de acuerdo a aquello que ha sido escrito o expresado previamente ⁵⁰⁷.

⁵⁰⁵ Ver tercera parte de la investigación.

⁵⁰⁶ Bakhtin/Medvedev. The Formal method in Literary Scholarship: A critical Introduction to Sociological Poetics, Albert J. Wehrle (Trad.), John Hopkins University Press: Baltimore MD and London, 1978, 120.

Lo importante es que la significación dentro de una cultura está dado por una construcción en la que participan multiplicidad de visiones en un estilo que debería ser dialógico. Esto último también está estrechamente relacionado con los planteamientos de Bakhtin en el sentido que Borges también parece promover la significación no oficial. Si bien, no se aprecia en Borges una clara reminiscencia del carnaval bakhtiniano se observan resignificaciones de *tyger* y *nightingale* que contienen algunos elementos que rescatan lo profano, como por ejemplo cuando se resignifica a *tyger* como can y cuando resignifica al *nightingale* como guacamayo. Este rescate de lo no-oficial a nivel textual está también presente en su concepción cultural que intenta alejarse de la oficialidad para plantearse desde su singular perspectiva en relación con el centro.

Para concluir, la significación es un fenómeno emergente que integra aspectos inmediatos e históricos. Así como ocurre en la escritura de Borges, no habría en la cultura una palabra esencial o primigenia; inclusive los significados en el pasado carecerían de estabilidad. La cultura desde este punto de vista sería una construcción más bien dinámica. Así como en la escritura en la cultura los significados emergen en la interacción social. La significación es un fenómeno relacional. El significado se desprende del dialogo y pertenece al dialogo haciendo del dialogo un aspecto central de toda cultura. Así como los textos, en la cultura hay un momento en que los signos se encuentran con quien los lee; en este momento, en esta especie de zona limite los signos culturales/textuales se encuentran con el que lee y reescribe para construir una interpretación.

Lo interesante de la concepción estética de Borges es que tiene una proyección hacia la cultura. Percibe la cultura como escritura, como texto y en este sentido todo aquello que experimenta puede después proyectarse hacia su concepción cultural. En este sentido, resulta sorprendente que Borges se haya adelantado tanto a su tiempo. La cultura como texto es una teoría contemporánea⁵⁰⁸, en la cual se percibe como una compleja textura de símbolos, signos, mitos, rutinas, hábitos que debe ser significados, leídos e interpretados. La cultura en este sentido sería un complejo tejido de significación en los que interviene varios sistemas simbólicos, definidos de acuerdo con otras perspectivas más generales tales como estética, religión, política, el sistema legal, etc. Cada sistema simbólico está a su vez constituido de formas, signos y significaciones y esto se transmite históricamente aunque existe la posibilidad de reinterpretarse y reescribirse. La cultura invade todo tipo de aspectos, es al mismo tiempo, concreta y difusa, profunda y superficial. Es un texto profundo y referencial para ser descifrado. Borges concuerda con esta idea y por ende cuestiona los mitos y los símbolos que históricamente portaron la cultura de su país, como por ejemplo el caso de gaucho para advertir que aquellos “mitos” pueden ser reescritos y resignificados. Todo set de signos puede ser explorado y reinterpretado como una organización de lenguaje.

Tyger y *nightingale* transitan con bastante libertad en la textualidad de Borges. El proceso de entrada y salida de su obra los enriquece enormemente, pero así como

⁵⁰⁷ Bakhtin/Volosinov. *Marxism and the Philosophy of Language*. L. Matejka y I.R. Titunik. (Trad.), Harvard University Press: Cambridge M.A. and London, 1986, 95.

⁵⁰⁸ Clifford Geertz. *Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books, 1973, 145.

transitan por su obras, transitan por la cultura argentina y están abiertos a ser decodificados y re-interpretados en todo momento.⁵⁰⁹ La cultura argentina con su compleja red de signos, interactuando, unos con otros, con elementos del rosismo más anquilosado y de las tendencias liberales europeizantes que parece haber oscilado entre lo monofónico y lo polifónico, proporcionó a Borges la circunstancia propicia para el desarrollo de su concepción cultural y estética, *tyger* y *nightingale* transitan por la obra de Borges y por la cultura argentina en un intento por continuar adhiriendo significados; enriquecerse y luego ir de regreso a Europa, llevando consigo nuevas significaciones.

Así como la escritura de Borges es un híbrido, la cultura lo es también y en este sentido es ambivalente, cada cultura narra su historia y esta narración es polifónica ya que esta conformada por múltiples voces. No puede explicarse la cultura Argentina como una cultura fija; por el contrario, la cultura como algo inmóvil y sin cambio es una falacia, la cultura parece auto gestarse y va cambiando con el tiempo, algo así como la "argentinidad" existiría pero solo como algo formal abstracto. Borges ha logrado mimetizar en su obra los elementos del romanticismo inglés y diseminarlos por la cultura argentina, un romanticismo que se va adhiriendo a su obra y donde van confluyendo nuevos significantes y significaciones. No hay una cultura subalterna a Europa sino que tiene su propia voz y su propia forma de reinterpretar al "centro." El centro y la periferia, desde esta particular perspectiva, serían conceptos móviles que pueden intercambiarse dependiendo de la capacidad de reinterpretar y resignificar de las propias culturas.

Para sintetizar y concluir puede argumentarse que el trabajo literario de Borges tiene una proyección en su concepción de la cultura. El juego interdiscursivo llevado a cabo con el *tyger* de Blake y el *nightingale* de Keats es también un juego intercultural de hibridez y ambigüedad. Ser argentino es para Borges tener acceso a la generación de la propia cultura y a la resignificación, polifónica de las formas "foráneas" y por esto no es imposible que un argentino se identifique mejor con un tigre o un ruiseñor resignificado que con un gaucho anquilosado por la tradición.

⁵⁰⁹ Dani Cavallaro. *Critical and Cultural Theory*. London: The Athone Press, 2001, 59-69.

Bibliografía

Antologías y diccionarios

Cirlot, J.E. A Dictionary of Symbols. London: Routledge and Keagan Paul, 1983.

Diccionario de la Real Academia Española. 2002. 21 Junio, 2006.

<http://buscon.rae.es/diccionario/cabecera.htm>.

The Norton Anthology. English Literature. The Major Authors. Ed. M.H. Abrams. New York: W.W. Norton & Company, 1996. 905-1048.

Romanticismo Ingles, William Blake y John Keats

Abrams, M.H. "English Romanticism: The Spirit of the Age" Romanticism. Critical Concepts in Literary and Cultural Studies (Vol. I) Ed. Michael O'Neill and Mark Sandy) London and New York: Routledge, 2006, 74-101.

- Bachelard, Gastón. El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento. México. D.F. Fondo de cultura económica, 1958.
- _____, Psicoanálisis del fuego. Madrid: Alianza Editorial, 1966.
- Blades, John. John Keats. The Poems. Houndmills: Palgrave Macmillan, 2002.
- Blake, William. "Songs of Innocence." Blake. Complete Writings. With Variant Readings. Ed. Geoffrey Keynes. London: Oxford University Press, 1969, 111.
- Blake, William. "Songs of Innocence and Experience." The William Blake Archive. Ed. Morris Eaves, Robert N. Essick, and Joseph Viscomi. 13 November 1997 <http://www.blakearchive.org/>.
- _____. "Selections from the Four Zoas." Bootlegbooks.com. 05 mayo, 2006 <http://www.bootlegbooks.com/Poetry/Blake/Collected/chap-27.html#night>.
- Blamires, Harry. The Victorian Age of Literature. Hong Kong: Longman, 1988.
- Bloom, Harold. The Visionary Company: A Reading of English Romantic Poetry. New York: Cornell University Press, 1971, 384-387.
- _____. The Visionary Company. Trad. Mariano Antolin Ratto. Ed. Eduardo Russo y Pablo Hernández. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora S.A, 1999.
- _____. "The Internalization of Quest Romance" Romanticism. Critical Concepts in Literary and Cultural Studies (Vol. I) Ed. Michael O'Neill and Mark Sandy) London and New York: Routledge, 2006, 102-121.
- Bradley, A.C. "Shelley's View of Poetry" Romanticism. Critical Concepts in Literary and Cultural Studies (Vol. I) Ed. Michael O'Neill and Mark Sandy) London and New York: Routledge, 2006, 21-35.
- Breen, Jeniffer y Mary Noble. Romantic Literature. London: Hodder Headline Group, 2002, 65.
- Burke, Edmund. "On the Sublime and Beautiful." Vol XXIV, Part 2. The Harvard Classics. New York: P.F. Collier and son, 1909-14. Bartleby. Com, 2001, 2 mayo, 2006 < <http://www.bartleby.com/24/2/107.html>>.
- Bush, Douglas. John Keats. His Life and writings. London: Macmillan, 1966.
- Caldwell, Janis. Literature and Medicine in the Nineteenth Century Britain: From Mary Shelley to George Eliot. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- Coleridge, S.T Lyrical Ballads and Other poems 1797 -1800. (Ed. James Butler and Karen Green)Ithaca y London: Cornell University Press, 1992.
- _____. Biographia Literaria (Ed.) Nigel Leask. London: Everyman, 1997.
- _____. "The Rime of the Ancient mariner." The Samuel Taylor Coleridge Archive. Ed. Marjorie A. Tiefert. 1999., University of Virginia. 15 Abril, 2006 < http://etext.virginia.edu/stc/Coleridge/poems/Rime_Ancient_Mariner.html>.
- Corrigan, Timothy. "The Marginal Method of Biographia Literaria" Samuel Taylor Coleridge (Ed) Harold Bloom, New York: Chelsea House Publishers, 1986.
- Cortazar, Julio. Imagen de John Keats. Madrid: Alfaguara, 1996, 315.
- Curran, Stuart. The Cambridge Companion to British Romanticism. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

- Dawson, E. Mathews. Hidden Meanings of the world's Greatest Stories. Kessinger Publishing, 1997, 98.
- Eagleton, Terry. How to Read a Poem. Oxford: Blackwell Publishing, 2006.
- Eliot, T.S. "William Blake". Blake's Poetry and Designs. Ed.: Mary Lynn Johnson y John Grant. London: W.W. Norton & Company, 1979, 506-10.
- Essick, Robert y Joseph Visconi. An inquiry into Blake's method of Color Printing. 2002. University of Rochester. 05 mayo, 2006 <
<http://www.rochester.edu/college/eng/blake/inquiry/enhanced/index.html>>.
- Everest, Kelvin. John Keats. Horndon Tavistock: North Cote House Publishers, 2002.
- Ford, Boris, ed. The Pelican Guide to English Literature. From Blake to Byron, Vol. 5. Harmondsworth: Penguin Books, 1961, 13.
- Foster, Samuel. A Blake Dictionary. The Ideas and Symbols of William Blake. Hanover: University Press of North England, 1988.
- Frye, Northrop. Fearful Symmetry. A Study of William Blake. Princeton University Press, 1969.
- _____. "Blake's Treatment of the Archetype". Northrop Frye on Milton and Blake (Ed.) Angela Esterhammer Toronto: University of Toronto Press, 2005, 190-205.
- _____. "William Blake". Northrop Frye on Milton and Blake. (Ed.) Angela Esterhammer. Toronto: University of Toronto Press, 2005.
- _____. "The Drunken Boat: The Revolutionary Element in the Romanticism" Romanticism. Critical Concepts in Literary and Cultural Studies (Vol. I) Ed. Michael O'Neill and Mark Sandy) London and New York: Routledge, 2006, 122-135.
- Fryer, Peter. Staying Power: the History of Black people in Britain since 1504. Atlantic Highlands, 1984.
- Graves, Robert. Los mitos griegos. Madrid: Alianza Editorial, 1985, 35-37.
- Hagstrum, Jean. "The Wrath of the Lamb. A study of William Blake's conversations." From Sensibility to Romanticism. Ed. Frederick W. Hiles y Harold Bloom. New York: Oxford University Press. 1965, 56-89.
- Hamblen, Emily. On the Minor Prophecies of William Blake. Kessinger Publishing, 1995.
- Handley, Graham. Songs of Innocence and Experience. London: Pan Books, 1979.
- Hart, Johnathan Northrop Frye: The theoretical Imagination. London and New York: Routledge, 1994.
- Henry, Lauren. "Sunshine and Shady Groves: What Blake Little Black Boy learned about African writers" Romanticism and Colonialism Writing and Empire, 1780-1830. Cambridge University Press, 1998, 55-78.
- Jacobus, Mary. Romantic Writing and Sexual Difference. Essays on the Prelude. Oxford: Clarendon press, 1989.
- James, Felicity. Interviewed by Erika de la Barra. Christ-Church College, University of Oxford, Oxford, England. Mayo, 8 2007.
- Jofré, Manuel. "Lectura de 'The Tyger' de William Blake" Boletín de Filología XXIII-XXIV (1972-73): 245-59.

- Johnson, Barbara. "Gender Theory and the Yale School." *Modern Literary Theory: A Reader*. Ed. Philip Rice and Patricia Waugh. London: Arnold, 1996, 79-89.
- Kant, Immanuel. Crítica del Juicio seguida de las observaciones sobre el asentimiento de lo "bello" y lo "sublime". Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Trad. Alejo García Moreno y Juan Rovira. 1999. 12 de abril, 2006 <
<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/00364956451381094121157/index.htm>>.
- Keats, John. "To one who has been long in city pent" The poems of John Keats (Ed. Miriam Allott) New York: Longman, 1970, 45.
- _____. "la Belle dame Sans Merci." Complete Poems. New York: Book-of-the-Month Club, 1993, 139.
- _____. "To Jonh Taylor". The Letters of John Keats. 1818. John – Keats.com Ed. Thilo von Pape. Munchen: 2000. 20 abril, 2006 <
<http://www.john-keats.com/briefe/270218.htm>>.
- _____. "To George and Tom Keats" John Keats: The Major Woks: Including Endymion, the Odes and Selected Letters. Oxford: Oxford University Press, 2001, 369-370.
- Kelley, M. Theresa. "Poetics and the Politics of Reception: Keats's La Belle dame sans Mercy." Romantic Poetry: Recent Revisionary Criticism Ed. Karl Kroeber y Gene W. Ruoff, New Jersey: Rutgers University Press, 1993, 401- 500.
- Kitson, Peter. "Races, Places, Peoples, 1785 -1800" Romanticism and Colonialism Writing and Empire, 1780-1830. Cambridge University Press, 1998, 2-17.
- Lamb, Charles. "Charles Lamb to William Wordsworth. Letter 81, January 30, 1801" The Works of Charles Lamb. Letter I London: Methuen &Co. Ltd, 1912, 41.
- Leask, Nigel The Politics of Imagination in Coleridge's Critical Thought. London: Macmillan Press, 1988.
- _____. "Shelley's Magnetic Ladies" Romantic Mesmerism and the Politics of the body Beyond Romanticism. New Approaches to Texts and Contexts 1780-1832 (ed.) Stephen Copley and John Whale. London and New York, 1992.
- _____. "Pantisocracy and the Politics of the 'preface' to Lyrical Ballads" Reflections of Revolution. Images of Romanticism. (Ed. Alison Yarrington and Kelvin Everest) London and New York: Routledge, 1993.
- _____. "Wandering through Eblis; absorption and containment in Romantic Exotism" Romanticism and Colonialism. Writing and Empire, 178-1830. Cambridge: Cambridge University Press, 1998, 78-95.
- _____. Curiosity and the Aesthetics of Travel Writing 1770-1840. Oxford: Oxford University Press, 2002.
- _____. Interviewed by Erika de la Barra. University of Glasgow, Glasgow, Scotland. Mayo, 4 2007.
- Longino. Longinus on the Sublime. Ed. D.A. Russell. Oxford: Clarendon Press, 1964.
- Lovejoy, Arthur O "On the Discriminations of Romanticism" Romanticism. Critical Concepts in Literary and Cultural Studies (Vol. I) Ed. Michael O'Neill and Mark

- Sandy) London and New York: Routledge, 2006, 36-55.
- Lutwack, Leonard. Birds in Literature. Florida: University Press of Florida, 1994.
- Makdisi, Saree. William Blake and the Impossible History of the 1790's. Chicago y London: The University of Chicago Press, 2003.
- Marggraf, Richard. Keats's Boysh imagination. London: Routledge, 2004.
- Mathews Dawson, E. Hidden Meanings of the world's Greatest Stories. Kessinger Publishing, 1997.
- Maurois, André. Historia de Inglaterra. Santiago: Ediciones Ercilla, 1940.
- McFarland, Thomas. "Theory of Secondary Imagination" The Origin and significance of Coleridge's Theory of Imagination in Samuel Taylor Coleridge. (Ed.) Harold Bloom. New York, Chelsea House Publishers, 1986.
- McGann, Jerome. The Romantic Ideology. A Critical Investigation. Chicago and London: University of Chicago Press, 1983.
- _____, "Romanticism and Its Ideologies" Romanticism. Critical Concepts in Literary and Cultural Studies (Vol. II) Ed. Michael O'Neill and Mark Sandy) London and New York: Routledge, 2006, 108-131.
- Miller, Christopher R. The Investigation of the Evening. Perception and Time in Romantic Poetry. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- Mizukoshi, Ayumi. Keats, Hunt and the Aesthetics of Pleasure. New York: 2001.
- Placing and Displacing Romanticism. (Ed. Peter J. Kitson) London: Ashgate, 2001.
- Peckham, Morse "Towards a Theory of Romanticism" Romanticism. Critical Concepts in Literary and Cultural Studies (Vol. I) Ed. Michael O'Neill and Mark Sandy) London and New York: Routledge, 2006, 56-73.
- Raine, Kathleen. Blake and Tradition. London and New York: Routledge, 2002.
- Reader, W.J. Life in the Victorian England. London: Batsford, 1964.
- Rodríguez, Andrés. Book of the Heart: The Poetics, Letters, and Life of John Keats, New York: Lindisfarne Press, 1993, 35-61.
- Roe, Nicholas. John Keats and the Culture of Dissent. Oxford: Clarendon Press, 1997.
- Rothenberg, Molly Anne. Rethinking Blake's Textuality. Columbia and London: University of Missouri Press, 1993.
- Sheats, Paul. "Keats and the Odes". The Cambridge Companion to Keats. Ed. Susan Wolfson, Cambridge: Cambridge University Press, 2001, 84-95.
- Shelley, Percy Bysshe. "A Defense of Poetry and other Essays" Project Gutenberg Literary Archive Foundation. 01 abril, 2004. 20 abril, 2006 <
http://www.gutenberg.org/catalog/world/readfile?fk_files=8927>.
- _____. Complete Poems. New York: Book of the Month Club, 1993.
- Stillinger, Jack and M.H. Abrams. "The Romantic Period: The French Revolution – Apocalyptic Expectations". The Norton Anthology of English Literature. Norton Topics Online. Ed. Norton and company.2003. 24 abril, 2006
<http://www.wwnorton.com/nto/romantic/welcome.htm>.
- Stillinger, Jack. Romantic Complexity. Keats, Coleridge and Wordsworth. Chicago:

- University of Illinois Press, 2006.
- Swingle, L.J. Romanticism and Anthony Trollope: A study in the continuities of nineteenth century literary thought. Michigan: University of Michigan Press, 1990.
- The Cambridge Companion to Keats. (Ed. Susan J. Wolson). Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- The William Blake Archive, Library of Congress. 29 abril, 2006 www.williamblake.org.
- Tambling, Jeremy. Blake's Night Thoughts. Houndmills: Palgrave MacMillan, 2005.
- Trevelyan, G.M. A Shortened History of England. Harmondsworth, Eng.; Baltimore, Md.: Penguin Books, 1959.
- Twitchell, James. B The Living Dead: A Study of the Vampire in Romantic Literature. Durham: Duke University Press, 1981, 87.
- Vendler, Helen. The Odes of John Keats. Cambridge: The Belknap press of Harvard University Press, 1983.
- Visconi, Joseph., "Illuminated Painting" The Cambridge Companion to William Blake. Ed. Morris eaves, Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- Whale, John. John Keats. London: Palgrave Macmillan, 2005.
- White, Keith. John Keats and the Loss of Romantic Innocence. Amsterdam: Editions Rodolpi. B. V., 1996, 45-50.
- Wordsworth, William. The Complete Poetical Woks. London: Macmillan and co.1999.
- Wu, Duncan, ed. Companion to Romanticism. Oxford: Blackwell Publishing, 1999, 105.

Postcolonialismo, Argentina y Jorge Luis Borges

- Abbimett, Ross. Culture and Identity. Critical Theories. London: Sage Publications, 2003.
- Allen, Graham. Intertextuality. London and New York: Routledge, 2000.
- Bagu, Sergio. Argentina 1875-1975. Población, Economía, Sociedad. Estudio temático y bibliográfico. Ciudad de México, Universidad Autónoma de México, 1978.
- Bakhtin, Mijail. La Cultura Popular en la Edad Media y en el Renacimiento. Trad. Julio Forcat y César Conroy, Alianza Editorial, Madrid, 1998.
- Bakhtin/Medvedev. The Formal method in Literary Scholarship: A critical Introduction to Sociological Poetics, Albert J. Wehrle (Trad.), John Hopkins University Press: Baltimore MD and London, 1978.
- Bakhtin/Volosinov. Marxism and the Philosophy of Language. L. Matejka y I.R. Titunik. (Trad.), Harvard University Press: Cambridge M.A. and London, 1986.
- Balderston, Daniel. Out of Context. Historical Reference and representation of Reality in Borges. London and Durham: Duke University Press, 1993.
- Barrenechea, Ana María. La Expresión de la Irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges.

- Buenos Aires: Centro Editor de América latina, 1984.
- Barthes, Roland. S/Z. London: Cape, 1974.
- _____. "The Death of an Author." Image- Music -Text . New York: Hill and Wang, 1978.
- Baudrillard, Jean. Simulacra and Simulation. Trad: Sheila Faria Glasser, Michigan: University of Michigan Press, 1995.
- Bhabha, Homi K. "Signs taken from wonders" Europe and others, Ed. Francis Barker et al, 1985.
- Birus, Hendrik. "The Goethean concept of World Literature and comparative literature." Comparative Literature and Comparative Cultural Studies. Ed. Steven Totosy de Zepetnek. West Lafayette, Indiana: Purdue University Press, 2003, 11-23.
- Blanchot, Maurice. Le Livre a Venir. Paris: Gallimard, 1959.
- Block de Behar, Lisa. Borges. The passion of an endless quotation. New York: State University of New York Press, 2003.
- _____. Al margen de Borges. Buenos Aires: Siglo xxi editores, 1987.
- Bluher, Karl. "Postmodernidad e Intertextualidad en la obra de Jorge Luis Borges." Jorge Luis Borges. Variaciones Interpretativas sobre sus procedimientos literarios y bases epistemológicas. (Ed. Kart Alfred Blüher y Alfonso de Toro) Frankfurt, Madrid: iberoamericana, 1995, 119-132.
- _____. and Alfonso de Toro (Ed.). Jorge Luis Borges: variaciones Interpretativas sobre sus procedimientos literarios y bases epistemológicas, Frankfurt: Vervuert, 1992.
- Borges, Jorge Luis. Obras Completas. San Pablo: Emece, 1994.
- Bostad, Finn et al. Bakhtinian Perspectives on Language and Culture. Meaning in Language, Art and New Media. New York: Palgrave Macmillan, 2004.
- Bosco, María Angélica. Borges y Los Otros. Buenos Aires: Compañía general fabril editora, 1967.
- Carreño, Alejandro. La Literariedad en la Obra de Jorge Luis Borges. Santiago: Impresos esperanza, 1995.
- Cavallaro, Dani. Critical and Cultural Theory. London: The Athlone Press, 2001.
- Cobo, Juan. Borges Enamorado. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1999.
- Colebrook, Claire. Philosophy and Post-structuralist Theory from Kant to Deleuze. Edinburgh: Edinburgh University Press. 2005, 25-54.
- Filosofía y Literatura en la Obra de Borges. Cuadernos Arcis – Lom, mayo –Junio de 1996.
- _____. Deleuze. A Guide for the Perplexed. London and New York: Continuum, 2006.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. Rizoma. Valencia: Pre-textos, 1997.
- Derrida, Jacques. La Diseminación. Madrid: espiral/Fundamentos, 1975.
- De Toro, Alfonso. "El siglo de Borges: El discurso Postmoderno y Postcolonial de Jorge Luis Borges. Los fundamentos del pensamiento occidental del siglo XX y XXI".

- Centro de investigación iberoamericana de la Universidad de Leipzig 2003. 25
Febrero 2005 <http://www.uni-leipzig.de/%7Edetoro/siglodeborges/sigloborsp.htm>.
- De Toro, Alfonso. "Postcolonialidad y Postmodernidad. Jorge Luis Borges o la Periferia en el centro/la periferia como centro/el centro de la periferia." Universidad de Leipzig, 1996, < <http://www.uni-leipzig.de/%7Edetoro/sonstiges/Borges2000.htm>>.
- De Toro, Alfonso. "La Postcolonialidad en Latinoamérica en la Era de la Globalización ¿Cambio o paradigma en el pensamiento teórico-cultural latinoamericano?" Centro de Investigación Iberoamericana. Universidad de Leipzig, [www. http://www.uni-leipzig.de/%7Edetoro/sonstiges/Borges2000.htm](http://www.uni-leipzig.de/%7Edetoro/sonstiges/Borges2000.htm).
- Derrida, Jacques. La Diseminación. Madrid: Fundamentos, 1975.
- Edgar, Andrew and Meter Sedgwick. Cultural Theory: The Key Thinkers. London and New York: Routledge, 2002.
- El Zohar. Barcelona: Ediciones El Obelisco. Trad. E Introducción de Carlos Giol, 1996.
- Foucault, Michel. Las palabras y las cosas: Una arqueología de las ciencias humanas. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.
- Ferns, H.S. "Argentina: Part of an Informal Empire?" The Land that England Lost. Argentina and Britain, a Special Relationship. (Ed. Alistair Hennessy y John King) London and New Cork: British Academy Press, 1992, 49-61.
- Fishburg, Evelyn. "Borges and England." The Land that England Lost. Argentina and Britain, a Special Relationship. (Ed. Alistair Hennessy y John King) London and New Cork: British Academy Press, 1992, 201-211.
- Foster, David William. The Argentine Generation of 1880. Columbia: University of Missouri Press, 1990.
- Frisch, Mark F. You Might be Able to get there from here: Reconsidering Borges and the postmodern. Madison: Fairleigh Dickinson University, 2004.
- Fuchs, Stephan. Against Essentialism. A Theory of Culture and Society. Massachussets: Harvard University Press, 2001.
- García del Solar, Lucio. Argentina and the United Kingdom: From War to Peace. Southhampton: Central Printing Unit, 1990.
- Geertz, Clifford. Interpretation of Cultures. New York: Basic Books, 1973.
- Genette, Gerard. Palimpsests: Literature in the Second Degree. Trans. Channa Newman and Claude Doubinsky. Nebraska: University of Nebraska Press, 1982.
- Glock, Por. Witgenstein Dictionary. Victoria: Blackwell, 2004.
- Godzich, Wlad. "Emergent Literature and the Field of Comparative literature." The Comparative Perspective on Literature. Approaches to Theory and Practice. Ed. Clayton Koelb y Susan Noakes. Ithaca and London: Cornell University Press, 1988, 18-37.
- Gutiérrez, Rafael. Jorge Luis Borges. Ensayos de Interpretación. Madrid: Insula, 1959.
- Haladay, Woon-Ping Chin "Hybrid Blooms: The Emergency of Poetry in English Malasia and Singapore." The Comparative Perspective on Literature. Approaches to Theory and Practice. Ed. Clayton Koelb y Susan Noakes. Ithaca and London: Cornell University Press, 1988, 130-145.

-
- Hennessy, Alistair. "Argentines, Anglo-Argentines and Other." The Land that England Lost. Argentina and Britain, a Special Relationship. (Ed. Alistair Hennessy y John King) London and New Cork: British Academy Press, 1992, 9-48.
- Irby, James. Encuentro con Borges. Buenos Aires: Galerna, 1968.
- _____. "Borges and the Idea of Utopia." Visitado el 02 de Diciembre de 2007. www2.ups.edu/faculty/velez/FL380/borirby.htm. (reprinted with permission from the University of Oklahoma).
- Jofré, Manuel. Narrativa Argentina Contemporánea: representación de lo real en Marechal, Borges y Cortazar. La Serena: Universidad de la Serena, 1993.
- _____. "Teoría y Práctica de la Superrealidad en la Literatura Latinoamericana Contemporánea: Borges, Cortazar y Neruda", Revista Logos, La Serena, n° 2 primer semestre, 1990, 54.
- Kant, Immanuel. Crítica del Juicio seguida de las observaciones sobre el asentimiento de lo "bello" y lo "sublime". Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Trad. Alejo García Moreno y Juan Rovira. 1999. 12 de abril, 2006
<<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/00364956451381094121157/index.htm>
- King, John. "The Influence of British Culture in Argentina." The Land that England Lost. Argentina and Britain, a Special Relationship. (Ed. Alistair Hennessy y John King) London and New Cork: British Academy Press, 1992, 159-172.
- Kristeva, Julia. Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art; Ed. Leon S. Roudiez; Trad. Thomas Gora, Alice Jardine y Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 1980.
- Land, Nation and Culture, 1740-1840. Thinking the Republic of Taste. (Ed. Peter de Bolla, Nigel Leask and David Simpson) New York: Palgrave Macmillan, 2005.
- Larsen, Neil. Determinations: Essays on Theory, Narrative and Nation in the Americas. London: Verso, 2001, (83-84).
- Lewis, Daniel K. The History of Argentina. New York and Houndmill, Palgrave Macmillan, 2003.
- Loprete, Carlos Alberto. La Literatura Modernista en la Argentina. Buenos Aires: editorial Poseidon, 1961.
- Lynch, John. Juan Manuel de Rosas. Buenos Aires: Emecé, 1984.
- Lyotard, Jean Francois. The Postmodern Condition: A report on Knowledge. Trans: Geoff Bennington y Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
- Molloy, Sylvia. "'Dios acecha en los intervalos": Simulacro y causalidad textual en la ficción de Borges." 40 Inquisiciones sobre Borges. Revista Iberoamericana. Vol. XLIII, Julio-Diciembre de 1977, 381-398.
- Monegal, Emir Rodríguez "Borges y la 'Nouvelle Critique'". Borges hacia una lectura poética. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1976, 95-120.
- _____, "Prólogo para Evaristo Carriego de Jorge Luis Borges." Revisado el 28 mayo, 2006
http://www.archivodeprensa.edu.uy/r_monegal/bibliografia/prologos/prol_09.htm
-

Nietzsche, Friedrich. "El Nacimiento de la Tragedia". Nietzsche en castellano. 06 agosto, 2006 <http://www.nietzscheana.com.ar/tragedia/uno.htm>.

Nouzeilles, Gabriela y Graciela Montaldo. The Argentina Reader: History, culture and society. Durham and London: Duke University Press, 2002, 43-45.

Nuño, Juan. La Filosofía de Borges. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.

Ocasio, Rafael. Literature of Latin America. London: Greenwood Press, 2004.

Pichois, Claude y André M. Rousseau. La Literatura Comparada. Madrid: editorial Gredos, 1969.

Pollmann, Leo. "¿Con qué fin narra Borges? Reflexiones acerca de El Inmortal." Jorge Luis Borges. Variaciones interpretativas sobre sus procedimientos literarios y bases epistemológicas. Ed. Karl Alfred Blüher y Alfonso de Toro. Frankfurt, Madrid: Iberoamericana, 1995, 27-43.

Polo Garcia, Victorino. Borges y la Literatura. Textos para un homenaje. Murcia: Universidad de Murcia, 1989.

Postcolonial Criticism. (Ed) Bart Moore Gilbert, Gareth Stanton and Willy Malley. New York: Addison Wesley Longman Series Inc. 1997.

Rosa, Nicolás. "Texto-Palimpsesto: Memoria y olvido textual." Jorge Luis Borges. Variaciones Interpretativas sobre sus procedimientos literarios y bases epistemológicas. (Ed. Karl Alfred Blüher y Alfonso de Toro. Frankfurt, Madrid: Iberoamericana, 1995, 169-178.

Ribas, Armando P. "La Influencia Inglesa" Argentina 1810-1880. Un milagro de la Historia. Buenos Aires: Veredit, S.A, 2000, 155-164.

Ricoeur, Paul. La Metáfora Viva. Buenos Aires: ediciones Megapolis, 1977.

Riva, Reynaldo. "Yzur, Funes y el Inmortal: Una convergencia metafísica". Rev. chil. lit. [online]. abr. 2005, no.66 [citado 05 Agosto 2006], p.47-62. Disponible en la World Wide Web:

<http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-22952005000100003&lng=es&nrm>
ISSN 0718-2295

Rock, David. Argentina 1516-1987. From Spanish Colonization to Alfonsín. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1987.

Rodríguez Monegal, Emir. "Prólogo para Evaristo Carriego de Jorge Luis Borges." 28 mayo, 2006

http://www.archivodeprensa.edu.uy/r_monegal/bibliografia/prologos/prol_09.htm.

_____. "Borges y la 'Nouvelle Critique.'" Borges, Hacia una lectura poética. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1976, 95-121.

Romero, Luis Alberto. Breve Historia Contemporánea de Argentina. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1994.

Said, Edward. "Travelling Theory" The World, the Text and the Critic. London: Vintage, 1991, 56-89.

Said, Edward. Identity, Authority and Freedom: The Potentate and the Traveller. Cape Town: University of Cape Town, 1991.

Said, Edward Culture and Imperialism. London: Vintage, 1994.

-
- Schopenhauer, Arturo. Obras. Buenos Aires: Editorial El Ateneo, 1950.
- Sarlo, Beatriz. Borges, un escritor en las Orillas. Buenos Aires: Ariel, 1995.
- _____. "Borges, un escritor en las orillas." Borges Center The University of Iowa. Online en Jorge Luís Borges Center for Studies and Documentation, 14 de abril de 2001, revisado 01 de Septiembre de 2007, [<http://borges.uiowa.edu/bsol/bse3.php>].
- Sisca, Alicia. "La literatura folclórica argentina" Gramma Virtual, Publicación de la facultad de Historia y Letras de la Universidad del salvador. Año 1, número 1, Septiembre, 2002. <<http://www.salvador.edu.ar/gramma/1/ua1-7-gramma-01-01-04.htm>>.
- Smith, Phillip. Cultural Theory. An Introduction. Oxford: Blackwell Publishers, 2001.
- Sturrock, John. Paper Tygers. The ideal Fictions of Jorge Luis Borges. Oxford: Clarendon Press, 1977.
- Sucre, Guillermo. Borges, el poeta. Caracas: Monte Ávila Editores, C.A, 1972.
- Terdiman, Richard. Present past: Modernity and the Memory Crisis. Ithaca and London: Cornell University Press, 1993.
- The Edward Said Reader. (Ed.) Moustafa Bayumi and Andrew Rubin. London: Granta Books, 2000.
- Verdevoye, Paul. Literatura argentina e idiosincrasia. Buenos Aires: Corregidor, 2002.
- Warnke, Frank J. "The Comparatist's canon: Some Observations." The Comparative Perspective on Literature. Approaches to Theory and Practice. Ed. Clayton Koelb y Susan Noakes. Ithaca and London: Cornell University Press, 1988, 48-57.
- Williamson, Edwin. Borges. A Life. London: Penguin Books, 2005.
- Wilson, Jason. Jorge Luis Borges. London: Reaktion Books Ltd, 2006.
- Zeitz, Hielen M. "'La Escritura del Dios': Laberinto literario de Jorge Luis Borges." 40 Inquisiciones sobre Borges. Revista Iberoamericana. Vol. XLIII, Julio-Diciembre de 1977, 389-400.
- Zipes, Jack David. When Dreams Come True: Classical Fairy Tales and Their Tradition, New York: Routledge, 1998.

Anexo I

Grabados de Tyger de Blake



Figura 1

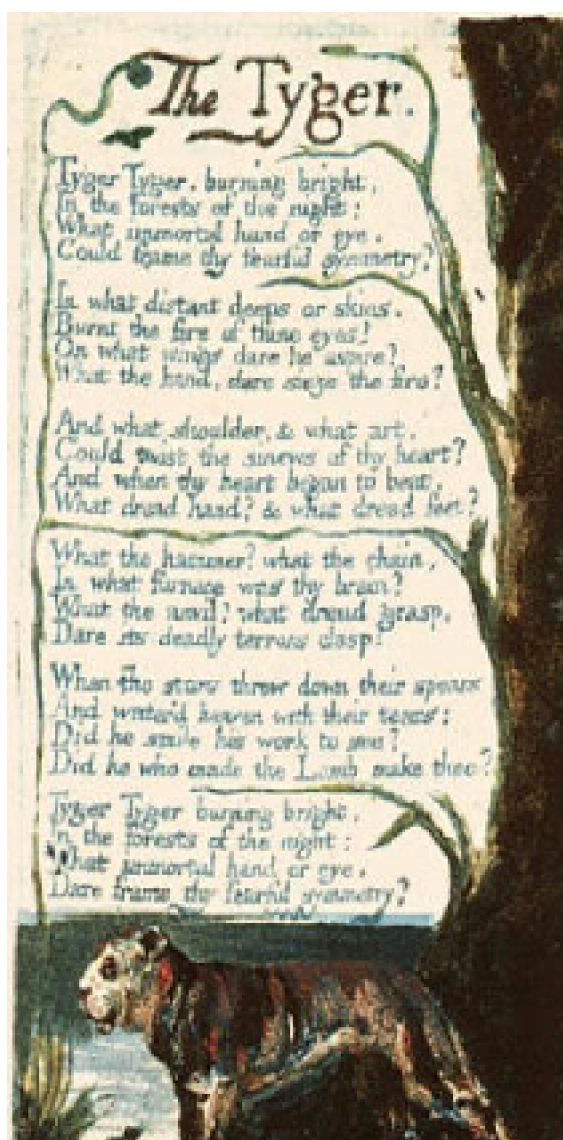


Figura 2

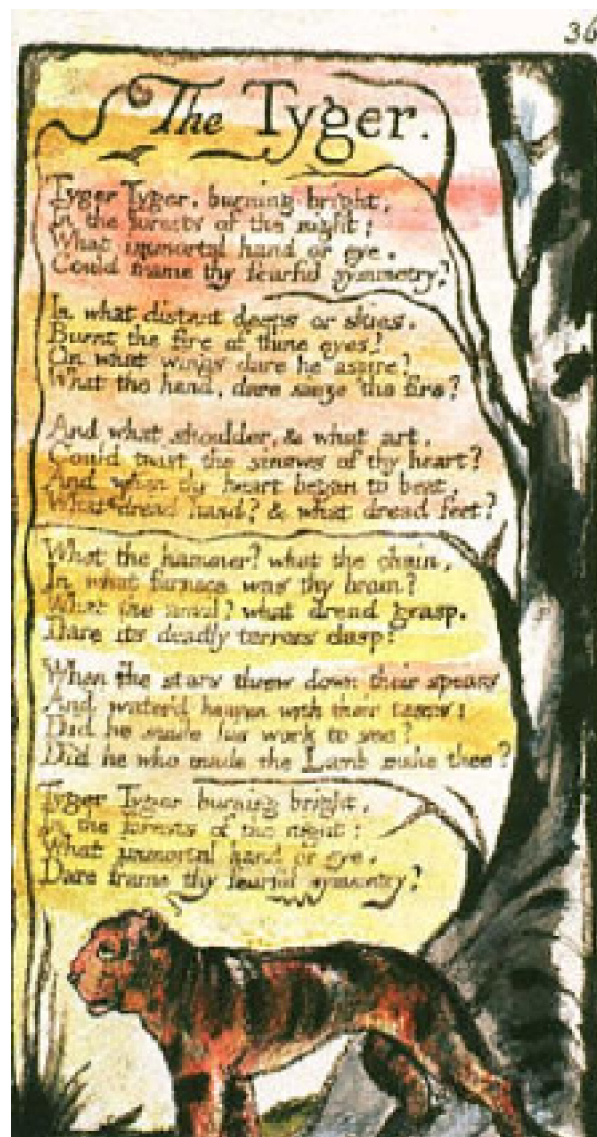


Figura 3



Figura 4



Figura 5



Figura 6

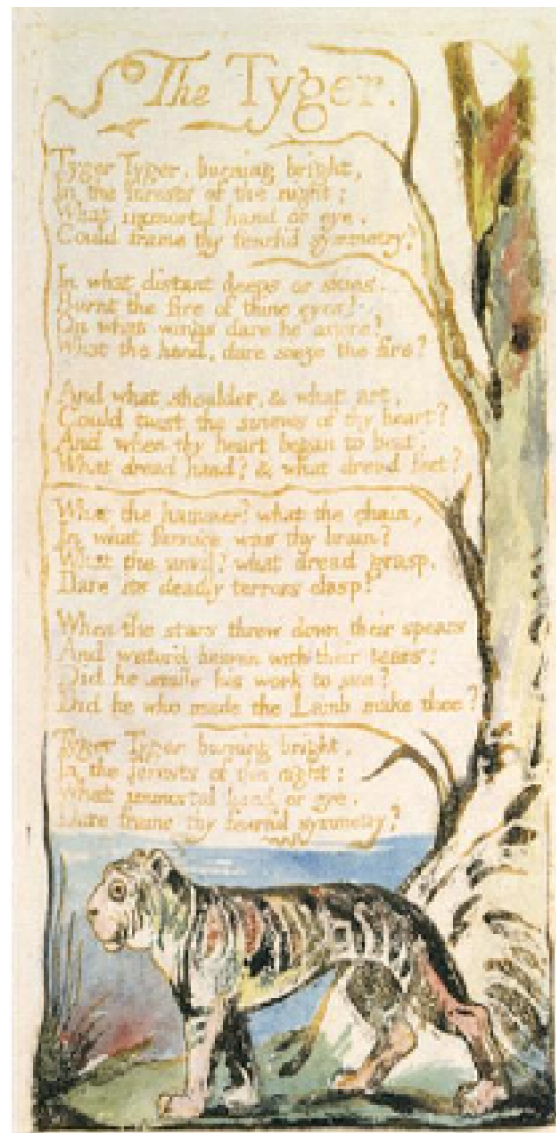


Figura 7

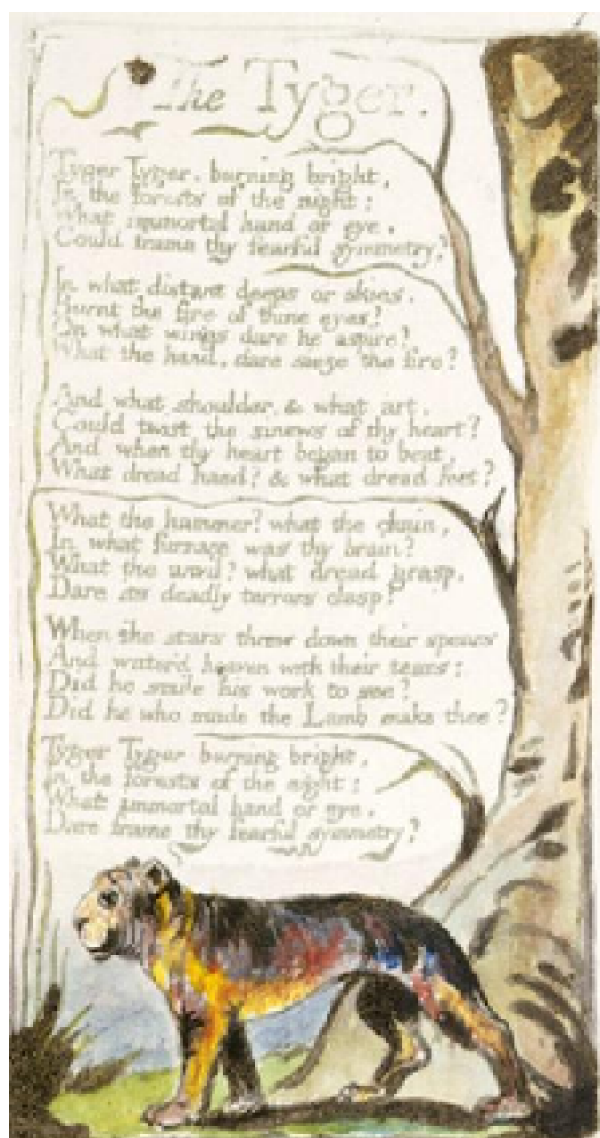


Figura 8



Figura 9



Figura 10