

El poema en prosa en Jorge Luis Borges. Una propuesta de poética implícita

The Prose Poem in Jorge Luis Borges. A Proposal for an Implicit Poetics

JOSÉ MANUEL RUIZ MARTÍNEZ

Universidad de Granada, España

jmanuelruiz[at]ugr.es

Impossibilia. Revista Internacional de Estudios Literarios. ISSN 2174-2464. No. 20
(noviembre 2020). Miscelánea. Páginas 175-196. Artículo recibido 09 junio 2020,
aceptado 22 septiembre 2020, publicado 30 noviembre 2020



RESUMEN: En el presente artículo, planteamos una reflexión sobre los textos breves en prosa que Borges escribe a partir de su libro *El hacedor* y que, desde ese momento, constituyen una de sus producciones más características. Postulamos que se trata de hecho de poemas en prosa, a pesar de que el propio Borges no se refiera a ellos con ese nombre. Para esto, presentaremos y discutiremos las características y los problemas principales del poema en prosa en cuanto género, forma y contenido, y las cotejaremos con estos textos borgianos; además, rastreamos en la poética implícita de Borges ideas que nos permitan confirmar nuestra hipótesis. Indicamos además que la gran aportación borgiana a este género híbrido y contradictorio es la inclusión en el mismo del discurso ensayístico.

PALABRAS CLAVE: Jorge Luis Borges, poesía, poema en prosa, poética implícita, géneros literarios

ABSTRACT: In this article, we propose a reflection on the short prose texts we can find in Borges books from *El hacedor* and which, from that moment, constitute one of his most typical productions. We aim that such short texts are in fact prose poems, even though Borges himself does not refer ever to them by that name. For this, we will present and discuss the main characteristics and problems of the prose poem, regarding genre issues, form and content, and we will compare them with these borgian texts. Furthermore, we search for ideas that allow us to confirm our hypothesis in Borges implicit poetics. We also point out that the great Borgian contribution to this hybrid and contradictory genre is the inclusion in it of the essayistic discourse.

KEYWORDS: Jorge Luis Borges, Poetry, Prose poem, Implicit poetics, literary genre



Ajedrez misterioso, la poesía, cuyo tablero y cuyas piezas
cambian como en un sueño y sobre el cual me inclinaré
después de haber muerto.
Jorge Luis Borges

1. INTRODUCCIÓN

La poesía como género acompaña a Borges durante toda su vida. En su adolescencia escribe sonetos con los que intenta imitar a William Wordsworth y a los simbolistas (Borges, 1999: 41); en 1919, durante su estancia juvenil en España, escribe poemas entusiasmado por el ultraísmo y la vanguardia (Borges, 1999: 42-43). Ya en su país, en 1923, aparece su primer poemario publicado —*Fervor de Buenos Aires*—, en el cual se alterna el verso libre con poemas contruidos sobre la base del endecasílabo. A este le siguen *Luna de enfrente* (en 1925) y *Cuaderno de San Martín* (en 1929), con métrica similar al poemario precedente. Y por fin arribamos a su “silencio poético”, que durará treinta años, al menos en lo que a publicaciones se refiere, hasta que en 1960, su editor de Emecé, Carlos Frías, le solicita un nuevo libro. Borges, al no tener nada escrito, revisa en sus cajones y compone lo que calificará como su libro “más personal” (Borges, 1992b: 451; 1999: 83): *El hacedor*. En él, junto a tan solo dos poemas en verso libre, encontramos una mayoría de composiciones “clásicas” en endecasílabos, como cuartetos rimados y sonetos a la manera inglesa. A partir de este momento, buena parte de su restante producción serán libros con esta cualidad mestiza y recopilatoria de textos en verso y prosa. En este artículo querríamos reflexionar precisamente sobre estos últimos textos, los de prosa; trataremos de abordarlos como lo que consideramos que son, *poemas en prosa*, y estudiarlos desde esta perspectiva. Presentaremos y discutiremos algunas características del poema en prosa en cuanto género, forma y contenido y las cotejaremos con estos textos. Además, rastreadremos en la poética implícita de Borges (sus

reflexiones no siempre manifiestas sobre la literatura en general y sobre su quehacer literario en concreto), ideas que nos permitan confirmar nuestra hipótesis.

2. BORGES Y EL CONCEPTO DE POESÍA MÁS ALLÁ DE LA DISTINCIÓN PROSA-VERSO

El *poema en prosa*, ya desde el mismo oxímoron relativo que implica su nombre (Fernández, 1994: 31), nos remite a una naturaleza proteica que escapa del establecimiento fácil de una tipología o, dado un texto determinado, su inclusión sin dudas bajo dicho nombre, lo que dificulta, no sólo su recepción, sino también su delimitación como género literario (León, 2005: 10). Ante dicha naturaleza subversiva, varios especialistas proponen incluso tener en cuenta la intención del/la autor/a (Utrera, 1999: 15; León, 2005: 19-20). En el caso de Borges, este puede ser un buen punto de partida desde el cual ver, a pesar de la mencionada cualidad contradictoria y rebelde de nuestro objeto de estudio, algunas regularidades.

De sus observaciones dispersas al respecto, puede desprenderse que Borges no cultiva el género como tal de un modo deliberado. Al menos, la búsqueda de una forma semejante no sería en él manifiesta, al modo en que, por ejemplo, Baudelaire la expone en su conocida dedicatoria a Arsène Houssaye en sus *Pequeños poemas en prosa* (2018: 45-47).

A propósito de la petición de Carlos Frías de un nuevo libro, el escritor argentino refiere en su *Ensayo autobiográfico* su preparación en estos términos: “revisando cajones en mi casa, en un domingo ocioso, comencé a apartar poemas y *fragmentos de prosa* que no habían sido recopilados” (Borges, 1999: 83. La cursiva es nuestra).¹ El término *poema en prosa* no aparecerá en sus diversos prólogos y comentarios a su obra. Sin embargo, sí encontramos

¹Nos parece remarcable que, en la citada dedicatoria de los *Pequeños poemas en prosa*, Baudelaire aluda igualmente al carácter recopilatorio y misceláneo de esta obra: “Podemos cortar por donde queramos; yo, mi ensueño; usted, el manuscrito; el lector, su lectura” (2018: 45).

algunas afirmaciones muy sugestivas donde se apunta cierta duda. En el prólogo a *Elogio de la sombra*, al referirse, como ya empezaba a ser costumbre, al carácter misceláneo del volumen, nos dice: “En estas páginas conviven, creo que sin discordia, las formas de la prosa y del verso” (Borges, 1992c: 140),² con lo cual parece que separa claramente ambas modalidades — sin embargo, nótese que dice prosa y verso, y no prosa y *poesía*—; y, a continuación, añade precedentes ilustres, como el *De consolacione* de Boecio, los cuentos de Chaucer o el *Libro de las mil y una noches*, que en efecto no son artefactos híbridos sino inclusiones de un género en otro, con la clara separación estanca de ambos. Y no obstante, continúa: “prefiero declarar que esas divergencias me parecen accidentales y que desearía que este libro fuera leído como un libro de versos” (1992c: 140; ver nota 2). Más adelante, en su “poema” —que, de serlo, lo sería en prosa— titulado “1982” de su libro *Los conjurados* apunta: “también son parte de la trama esta página, *que no acaba de ser un poema*” (Borges, 1992s: 410; la cursiva es nuestra): en la negación retórica, el poeta parece apuntar a la naturaleza del texto.

Una de las primeras claves de este asunto de la frontera genérica la podemos encontrar en la afirmación antes expuesta: las divergencias entre prosa y verso serían accidentales, porque todo remite a una única realidad estética: la *poesía misma*. Para Borges, la poesía es algo que va más allá de los textos: “el hecho es que la poesía no son los libros en la biblioteca [...]. La poesía es el encuentro del lector con el libro”, dirá en su conferencia sobre la poesía recogida en *Siete noches* (1992d: 155). En otra conferencia posterior reiterará la idea: “es fácil que incurramos en un error muy común. Pensamos, por ejemplo, que, si estudiamos a Homero, la *Divina comedia*, Fray Luis de León o *Macbeth*, estudiamos la poesía. Pero los libros son sólo ocasiones para la poesía” (Borges, 2001: 17). E irá más allá: no es sólo que la poesía no sea el texto, o sea el encuentro del público lector con el texto, sino que, en tanto que experiencia, ocurre igualmente en el contacto con cualquier otro aspecto de la vida.

²Además, en este sentido, podríamos aducir una de las intencionalidades implícitas sugeridas por Benigno León: “la presencia de textos en prosa insertos en poemarios en verso” (León, 2005: 20).

“Buscamos la poesía, buscamos la vida. Y la vida está, estoy seguro, hecha de poesía. La poesía no es algo extraño: está acechando [...] a la vuelta de la esquina. Puede surgir ante nosotros en cualquier momento” (2001: 17). Esta indiferenciación de la poesía para con el resto de elementos del cosmos puede verse apuntada en otros lugares; una de las ideas que más reitera Borges al respecto del quehacer poético es su carácter mágico (ver, entre otros, los prólogos a *El otro, el mismo*, *Elogio de la sombra* y *El oro de los tigres*). Al mismo tiempo, en el mencionado prólogo a *El otro, el mismo*, añade: “la poesía no es menos misteriosa que los otros elementos del orbe” (1992c: 140); y, en el de *El oro de los tigres*: “en el principio de los tiempos, tan dócil a la vaga especulación y a las inapelables cosmogonías, no habrá habido cosas poéticas o prosaicas. Todo sería un poco mágico” (1992c: 249). Dejando a un lado las consideraciones acerca de la naturaleza de dicha experiencia de encuentro entre un individuo y cualquier cosa que activara la chispa de lo poético (que quedan diputadas de inefables),³ lo que nos interesa de estas reflexiones es su idea subyacente de la presencia de la poesía más allá de cualquier intento de división genérica, lo que lleva a una de las causas del nacimiento del poema en prosa: esto es, la “negación del verso como único vehículo de la poesía [...] así como a la crisis de los géneros tradicionales establecidos en la poética clasicista” (Utrera, 1999: 11). Es decir, el triunfo de la idea, de origen romántico, de que “la ‘poesía’ no reside en ninguna ‘forma’ previamente establecida” (Millán, 2018: 9). Como señala Octavio Paz, no conviene confundir poesía y poema (Paz, 1999: 42), si bien el poema es la cristalización consciente de la poesía por una voluntad: “un poema es una obra” (1999: 43). Ahora bien, no tiene por qué ser

³En su conferencia recogida en *Siete noches*, nos dice el poeta: “el hecho estético es algo tan evidente, tan inmediato, tan indefinible como el amor, el sabor de la fruta, el agua. Sentimos la poesía como sentimos la cercanía de una mujer, o como sentimos una montaña o una bahía. Si la sentimos inmediatamente, ¿a qué diluirla en otras palabras que sin duda serán más débiles que nuestros sentimientos?”. La conferencia concluye con el verso de Angelus Silesius: “la rosa sin porqué florece porque florece” (Borges, 1992d: 156-165). Y en otra conferencia recogida en *Arte poética*: “esto significa que *sabemos* qué es la poesía. Los sabemos tan bien que no podemos definirla con otras palabras, como somos incapaces de definir el sabor del café, el color rojo o amarillo o el significado de la ira, el amor, el odio, el amanecer, el atardecer o el amor por nuestro país. [...] San Agustín dijo: ‘¿qué es el tiempo? Si nadie me pregunta qué es, lo sé. Si me preguntan qué es, no lo sé’. Pienso lo mismo de la poesía” (Borges, 2001: 34-35).

una forma convencional, preestablecida, como el poema lírico: “¿qué haremos con [...] los poemas en prosa y esos libros extraños que se llaman *Aurélia*, *Los cantos de Maldoror* o *Nadja*” (43). Es aquí donde tiene cabida el poema en prosa, que “obliga a una nueva definición de la poesía no fundamentada en el verso y distinta igualmente de las puras categorías del relato” (Utrera, 1999: 12).

3. NARRATIVIDAD, DIALOGÍA, AUTORREFERENCIALIDAD

En otra de sus conferencias, Borges también habla de la distinción entre prosa y verso, para él arbitraria, pero ya más específicamente en relación con el relato, con la narración:

Es una lástima que la palabra “poeta” haya sido dividida en dos. Pues hoy, cuando hablamos de un poeta, sólo pensamos en alguien que profiere notas líricas y pajariles [...] mientras que los antiguos, cuando hablaban de un poeta —un “hacedor”—, no lo consideraban únicamente como el emisor de esas elevadas notas líricas, sino también como narrador de historias. Historias en las que podíamos encontrar todas las voces de la humanidad: no sólo lo lírico, lo meditativo, lo melancólico, sino también las voces del coraje y la esperanza (Borges, 2001: 61-62).

Puede compararse esta reivindicación de lo narrativo como posibilidad de conjugar diversos tonos de nuevo con Baudelaire, para quien del mismo modo lo narrativo posee “à sa disposition une multitude de tons, de nuances, de langage, le ton raisonneur, le sarcastique, l’humoristique...” (Baudelaire, 1884: IV). Esta es, en efecto, la revolución de la poesía francesa moderna, según Octavio Paz, liderada por Baudelaire entre otros: la prosa que pronto “se convierte en poema” (Paz, 1999: 121) pues “no se trataba de una reforma rítmica sino de la inserción de un cuerpo extraño —humor, ironía, pausa reflexiva— destinado a interrumpir el trote de las sílabas” (1999: 121). Al concepto antes apuntado del mestizaje genérico, añadimos

ahora otro concepto: el de la *dialogía* frente el tono marcadamente monológico de la lírica (Utrera, 1999: 17). La dialogía, en relación con lo narrativo, como muy bien intuye Borges, permite la presencia de diversas voces, lo que por igual nos lleva a otras características ya mencionadas como la ironía o el distanciamiento.

Borges defenderá siempre la presencia de lo narrativo en la poesía. Así, al respecto de la *Divina comedia*, dirá: “cuando yo era joven se despreciaba lo narrativo, se lo llamaba anécdota, se olvidaba que la poesía empezó siendo narrativa” (Borges, 1992d: 105). Y, sobre su propia obra: “en mi poesía posterior [se refiere a partir de su ceguera, esto es, a partir de *El hacedor*] se encuentra siempre un hilo narrativo. De hecho, llego a pensar argumentos para poemas (Borges, 1999: 82).

El elemento narrativo que el poema en prosa puede contener es por tanto un factor a tener en cuenta por cuanto puede constituir uno de los polos del objeto —el otro sería lo lírico—, y de algún modo su antagonista, que lo frena para que “lo poético” no implique su total identificación con “lo lírico” (que podría dar lugar a lo que se conoce como *prosa lírica*). A este respecto, resulta sugestivo un cotejo entre algunas de las características que María Victoria Utrera recoge sobre el poema en prosa con otras en torno al cuento, para comprobar sus profundas afinidades estructurales. La autora cita como posible característica reconocible de los diferentes poemas en prosa la de una “unidad formal unida generalmente a la unidad espiritual, que supone una revelación ontológica de naturaleza trascendente” (Utrera, 1999: 14). En este sentido, Benigno León, a partir de una idea de Suzanne Bernard, le otorga al poema en prosa una cualidad iluminadora, una suerte de destello de luz intuitivo (León, 2005: 23-24). A la unidad, por tanto, se le suma una intensidad y concentración asociadas a otra cualidad importante, la necesaria brevedad del texto (Utrera, 1999: 15; León, 2005: 17), que da lugar a un texto cerrado, concentrado, separado, autónomo. Paz utiliza la metáfora de la esfera: “algo que se cierra sobre sí mismo, universo autosuficiente” (1999: 103); Suzanne Bernard la de “bloque intemporal” (en León, 2005: 22). Se trata pues de una

brevedad paradójica, en cuanto que encierra en sí la posibilidad de trascender sus propios límites de significado.

Por lo que respecta al cuento, Julio Cortázar, por ejemplo, se expresa en unos términos sorprendentemente similares cuando establece una analogía entre este y la fotografía (frente a la novela y el *film* respectivamente). De este modo, el cuentista como el fotógrafo se vería obligado a escoger un fragmento muy preciso y cerrado de la realidad —una imagen o un acontecimiento *significativos*—, que no solo valgan por sí mismos sino que sean capaces de actuar en el espectador o en el lector como una especie de *apertura*, de fermento que proyecte la inteligencia y la sensibilidad hacia algo que va mucho más allá de la anécdota contenida en la foto o en el cuento (Cortázar, 1994: 371-372). En este sentido, Utrera nos recuerda que uno de los motivos fundamentales del poema en prosa es el de la ventana, el cual “acota el marco pictórico a la composición” (1995: 15).

Todas estas características —brevedad, intensidad, concentración— constituyen puntos fundamentales de la poética borgiana, y podemos decir que van destilándose durante su evolución literaria hasta *quintaesenciarse* en esas composiciones breves, intensas, que acogen la síntesis de los más variados géneros y tonos y que venimos considerando como poemas en prosa. Este gusto por la condensación que irradia el significado con mayor intensidad ya puede observarse en el prólogo a *Ficciones*. En él Borges nos dice:

Desvarío laborioso y empobrecedor el de componer vastos libros; el de explayar en quinientas páginas una idea cuya perfecta exposición oral cabe en pocos minutos. Mejor procedimiento es simular que esos libros ya existen y ofrecer un resumen, un comentario (1992b: 17).

Volveremos sobre esta cita porque contiene otro elemento importante aparte de la condensación. Muchos años después, abundará sobre la cuestión:

Nunca he leído una novela sin cierta sensación de aburrimiento. Las novelas incluyen material de relleno; creo, por lo que sé, que el material de relleno puede ser una parte esencial de la novela. [...] Entiendo que en un relato breve [...] podemos encontrar tanta complejidad [...] como en una larga novela (Borges, 2001: 141).

En efecto, una cualidad que se encuentra en el poema en prosa desde sus orígenes — Bertrand, Baudelaire, Mallarmé— es la economía de medios, el “suprimir los periodos de transición entre las distintas fases de la acción” (Millán, 2018: 12); también Suzanne Bernard caracteriza el poema en prosa como un texto que evita las digresiones (en León, 2005: 17). En relación con las ideas de concentración e iluminación, uno de los artificios narrativos de Borges es, de hecho, caracterizar un personaje *por un momento concreto que determina su destino*. Al estudiar las cualidades de Dante para la construcción de personajes, afirma:

A Dante le basta un solo momento. En ese momento el personaje está definido para siempre [...] Yo he querido hacer lo mismo en muchos cuentos y he sido admirado por ese hallazgo, que es el hallazgo de Dante en la Edad Media, el de presentar un momento como cifra de una vida (Borges, 1992d: 108).⁴

Podría afirmarse por tanto que en Borges se da un itinerario hacia la concisión que acaba por conducir a nuestro autor al poema en prosa, como si el relato, a pesar —como si dijéramos— de las palabras de Cortázar, no tuviera la suficiente intensidad y lo abocara a otra forma de expresión aún más concisa.

⁴Millán señala el mismo procedimiento en los poemas de Baudelaire: “de un paisaje X, su mirada se fijará en un componente del mismo, reduciendo todo lo demás a un *fondo*, del que se *recortará* aquel fragmento y que será [...] el que lleve la carga *sémica*” (2018: 21).

4. TENSION ENTRE ELEMENTOS CONTRAPUESTOS

Juan Carlos Rodríguez apunta otra interesante hipótesis de las razones por las que Borges elige el camino de la concisión. Rodríguez da una definición de lo fantástico (elemento consustancial a la producción borgiana) como lo sublime mezclado con lo empírico (2002: 209). Además, el entramado que conforman las líneas horizontales de lo empírico, lo cotidiano, con las verticales de lo sublime que implicarían “otra manera de ver” (2002: 291) remite a la brevedad, “porque mantener esa tensión entre las ramificaciones de una cotidianidad no habitual es casi imposible en una novela larga” (2002: 291).

En este sentido, y en relación con lo narrativo, otra cualidad recogida por Utrera y que suscita interesantes comparaciones con el ámbito del cuento es la aducida por Riffaterre del poema en prosa como una “contradicción de diversos elementos que determinan el significado textual y su formalización” (en Utrera, 1999: 16). De este modo, se produciría en él una “derivación doble” que puede manifestarse en tres modos diferentes:

1) La tensión entre dos secuencias derivativas se logra haciendo una explícita y dejando la otra implícita; 2) las dos secuencias aparecen explícitamente en el poema y se organizan como opuestas semánticamente; 3) las dos secuencias aparecen explícitamente y se oponen en el nivel estilístico (Utrera, 1999: 16).

De nuevo resultan sorprendentes, como ocurría en el caso ya visto de Cortázar, las similitudes entre esta hipótesis —en concreto en su variante primera— y la que establece Ricardo Piglia con respeto al cuento. De hecho, se trata virtualmente de la misma: “un cuento siempre cuenta dos historias [...] El arte del cuentista consiste en saber cifrar la historia 2 en los intersticios de la historia 1. Un relato visible esconde un relato secreto, narrado de un modo elíptico y fragmentario” (Piglia, 2014: 103-104). El asombro se produce, claro, cuando al final, la historia secreta aflora. Por ende:

Trabajar con dos historias quiere decir trabajar con dos sistemas diferentes de causalidad. Los mismos acontecimientos entran simultáneamente en dos lógicas narrativas antagónicas. Los elementos esenciales de un cuento tienen doble función y son usados de manera diferente en cada una de las dos historias. Los puntos de cruce son el fundamento de la construcción (Piglia, 2014: 104).

Más adelante, tendremos ocasión de ver ejemplos de esta tensión entre secuencias y sus implicaciones poéticas en los textos borgianos que venimos estudiando.

5. LA CUALIDAD ENSAYÍSTICA DEL POEMA EN PROSA BORGIANO

Con todo lo que, a nuestro juicio, constituye la mayor originalidad y aportación de Borges al poema en prosa es su inclusión, dentro del citado proceso de hibridación y mezcla de elementos, de lo *ensayístico*, que se conjuga con lo narrativo y lo retórico o lo lírico, sin renunciar a nada, dando lugar a un texto aún más complejo e inclasificable, por cuanto la “idea poseedora de un ritmo” puede ser ahora además una de tipo abstracto o especulativo, que se integra con los demás elementos, sobre todo narrativos. De este modo, en muchas ocasiones, la idea en Borges posee “una función equivalente a la del personaje antropomórfico, alrededor del cual se organiza la acción narrativa” (Pérez, 1986: 61). De todas maneras, el procedimiento tampoco es en estricto original; y a este respecto resulta revelador que haya sido uno de los autores más admirados de Borges, Edgar Allan Poe, el que subtitulara a una obra de ensayo supuestamente científica, *Eureka*, como “poema en prosa”. Por lo demás, es Poe quien en no pocas ocasiones, mezcla narración y ensayo en sus relatos (en “El entierro prematuro” y “El demonio de la perversidad”, por citar un par de ellos). En este sentido, a la idea de brevedad borgiana por la cual se elabora el resumen de un libro que no existe se le suma la posibilidad de convertir dicho texto en *comentario* (Borges, 1992b: 17), esto es, metatexto. O, según explica Piglia en su citadas tesis sobre el cuento, la variante que

aporta Borges de la mencionada tensión entre el elemento oculto y el manifiesto del relato, que consiste en “hacer de la construcción cifrada de la historia 2 el tema del relato” (Piglia, 2014: 108).

6. DISCUSIÓN Y EJEMPLOS DE LAS CARACTERÍSTICAS PRECEDENTES EN LOS TEXTOS BORGIANOS

El elemento más claramente presente en los poemas en prosa de Borges es la brevedad, aunque algunas composiciones que no dudamos en calificar como poemas en prosa tengan acaso una extensión problemática (de todas maneras, no muy superior a algunos de los *pequeños poemas en prosa* de Baudelaire). Tal es el caso de composiciones como “El hacedor”, del libro del mismo título, o “Alguien sueña”, de *Los conjurados*. En este último caso, además, al margen de su extensión, el texto posee algunas de las cualidades rítmicas ya referidas. En concreto, la pieza es una anáfora continua en respuesta a una pregunta inicial —metafórica, por otra parte, con un expresivo poliptoton—: “¿Qué habrá soñado el tiempo hasta ahora, que es, como todos los ahoras, el ápice?” (Borges, 1992d: 381). En dicha repetición anafórica se da uno de los ejemplos más brillantes en Borges de *enumeración caótica*, uno de sus recursos retóricos más empleados y que sirve para la articulación de un elemento fundamental del poema en prosa, ya indicado: el ritmo del pensamiento más allá de la mera repetición de sonidos o acentos. Sobre la enumeración caótica, nos dice el propio Borges: “de esa figura, que con tanta felicidad prodigó Walt Whitman, sólo puedo decir que debe parecer un caos, un desorden y ser íntimamente un cosmos, un orden” (Borges, 1992d; 241). En este caso, percibimos bajo la enumeración de apariencia azarosa, una urdimbre que articula el discurso y que lo estructura al conferirle esa unidad que asociamos de manera habitual con el poema, para dar lugar a una correlación entre lo rígido, que da muerte o atrofia: la espada, la sentencia, la propia palabra; y lo vivo; la sabiduría, el diálogo, la fe o, justamente, la poesía más allá de la palabra. La enumeración caótica es una herramienta retórica fundamental para la creación del poema en prosa borgiano.

Pero quizá el poema más significativo donde el ritmo sintáctico es a la vez ritmo del pensamiento y redundancia del sentido lo encontramos en “El laberinto”, de *Atlas*. Si recordamos que el laberinto de Creta no es de los de “ensayo-error”, de estructura raíz, con una única salida, sino un único y sinuoso camino que conduce al centro —donde espera el Minotauro— (Eco, 1984: 60), se entiende que la propia estructura del poema es de la misma índole, pues su única línea (discursiva en este caso) se va ampliando como los meandros del laberinto por medio de circunloquios.⁵

Otro de los elementos presente en los textos borgianos es el dialogismo. No solo en el sentido ya indicado de voces que incorporan ideas independientes, sino también en sentido retórico más general de *sermocinatio* o la introducción de las palabras de otro en el propio discurso de manera que se lo caracteriza a través de él, lo que entronca este discurso con la *mimesis*, esto es, con la ficción (Lausberg, 1967: 425-427; Mortara, 2015: 303). En relación con el poema en prosa, es llamativo que un número notable de los poemas en prosa de Baudelaire tengan esta forma de *sermocinatio* o dialogismo.⁶ Un ejemplo claro en Borges es “Diálogo de muertos”, de *El hacedor*. En él, Rosas y Quiroga, en una suerte de inframundo que recuerda vagamente al homérico, discuten por última vez y justifican su conducta con respecto a los hechos históricos que les tocó protagonizar (1992b: 385-386). Otro ejemplo destacable lo constituye “Otro fragmento apócrifo”, de *Los conjurados* (1992d: 299-400). En él, un discípulo mantiene un diálogo con su maestro, quien, por el tono y el tema de la charla, parece ser un trasunto de Jesús, aunque no se mencione. No obstante, el poema dialógico por antonomasia

⁵De nuevo es significativo un cotejo con los procedimientos poéticos de Baudelaire. Millán menciona el de la redundancia a través de la cual “determinados poemas en prosa [...] van cobrando *espesor* textual, densidad sémica, hasta alcanzar un final en el que, gracias a ese proceso redundante, están incluidos los distintos componentes por los que ha ido discurriendo la trayectoria del poema” (en Baudelaire, 2018: 24-25). Este procedimiento se percibe con mucha claridad en los poemas en prosa borgianos, en los ya expuestos entre otros.

⁶Por ejemplo, “1. El extranjero”, “8. El perro y el frasco”, 11. “La *mujer salvaje* y la petimetra”, 42. “Retratos de queridas”, 46. “Pérdida de aureola”, 48. “La señorita bisturí”, entre otros.

de Borges, y uno de los más comentados, es el célebre “Borges y yo”, en donde se reflexiona sobre la persona y el personaje en un progresivo *entreveramiento*, con la frase final que deja el discurso precedente en una vaga ambigüedad: “No sé cuál de los dos escribe esta página” (1992b: 402).

También encontramos en los poemas en prosa de Borges la variedad de tonos y la inclusión de lo prosaico y lo trivial que se mezcla con lo elevado, como en “Las uñas”, de *El hacedor*. En el poema se pasa de una divagación casi vulgar —“no les interesa otra cosa [a los pies], que emitir uñas”—, a una conclusión trascendente a modo de *memento mori*— “cuando yo esté guardado en la Recoleta, en una casa de color ceniciento provista de flores secas y de talismanes, continuarán su terco trabajo, hasta que los modere la corrupción. Ellos, y la barba de mi cara” (1992b: 379)—.⁷ De esta modalidad existen bastantes casos en *Atlas*: así, una *brioche* o una columna de un hotel de Reikiavik dan pie para una referencia a los arquetipos (1992d: 330, 341). En un poema ya mencionado, “1982”, un cúmulo de polvo al fondo de un rincón forma igualmente parte de la trama cósmica, que abarca “estrellas, agonías, migraciones, navegaciones, lunas, luciérnagas, vigilias, naipes, yunques, Cartago y Shakespeare [...] Tal vez el cúmulo de polvo no sea menos útil para la trama que las naves que cargan un imperio o que la fragancia del nardo” (1992d: 410). Nótese de nuevo la enumeración caótica. Además, en este texto hay una metarreferencia significativa: también forma parte de la trama “esta página, que no acaba de ser un poema, y el sueño que soñaste en el alba y que ya has olvidado” (1992d: 410).

El camino inverso, lo elevado que deriva en trivial muestra una oculta trama de sentido cósmico. La muestra entre otros el texto titulado “La trama”, de *El hacedor*, donde se yuxtaponen la muerte de Julio César y la de un gaucho, y donde el argentino exclama: “¡Pero che!”: “Lo matan y no sabe que muere para que se repita una escena” (1992b: 387). Con todo

⁷Borges suscribe aquí la idea errónea de que el pelo y las uñas siguen creciendo tras la muerte.

quizá el ejemplo más demostrativo de esta mezcla de lo sublime y lo prosaico, con una destacable cercanía, por el tono a los poemas en prosa de Baudelaire (que es un autor al que Borges apenas cita y por el que no muestra el reiterativo entusiasmo que hacia sus fetiches literarios habituales), es el de “*Ragnarök*”,⁸ de *El hacedor*. Se trata de la supuesta transcripción de un sueño. Durante una reunión universitaria, aparecen los dioses paganos. Pero, en respuesta a la aclamación con que son recibidos por los estudiantes, uno de ellos cloquea. Y entonces se descubre que los dioses han degenerado:

Siglos de vida fugitiva y feral habían atrofiado en ellos lo humano; la luna del islam y la cruz de Roma habían sido implacables con esos prófugos. Frentes muy bajas, dentaduras amarillas, bigotes ralos de mulato o de chino y belfos bestiales publicaban la degeneración de la estirpe olímpica (Borges, 1992b: 399).

En ese momento, los estudiantes comprenden que, si ceden al miedo o la lástima, estos los destruirán, por lo que sacan los revólveres y “alegremente” dan muerte a los dioses (1992b: 399). Todo el esplendor de lo sublime pagano degradado por el paso del tiempo y de la modernidad. Solo desde la ironía y la desmitificación de convenciones que el poema en prosa permite puede entenderse este texto. Por cierto que, tanto “*Ragnarök*” como el citado antes, “La trama”, muestran la tensión señalada por Riffaterre entre dos secuencias derivativas que aparecen de forma explícita y que se oponen, bien semánticamente, bien desde un punto de vista estilístico.

Con todo, la característica más sobresaliente de los poemas en prosa de Borges es, como ya se ha apuntado, la presencia de lo narrativo (recuérdese cómo este aludía a que llegaba a

⁸El *Ragnarök* significa, en la mitología escandinava, el apocalipsis de los dioses, su final; aquello que luego pasó a la cultura alemana como *Göttendämmerung* o “Crepúsculo de los dioses”, título y tema del último de los dramas musicales que componen la tetralogía *El anillo de los nibelungos* de Richard Wagner (Sala, 2003: 88).

pensar argumentos para poemas). Este tipo de textos donde lo narrativo adquiere primacía sin perder tensión con otros elementos son abundantes. Algunos de ellos, dada su considerable extensión y su claro carácter narrativo, constituyen interesantes ejemplos de límite genérico. Tomemos como muestra, entre otros posibles, “991 A. D.”, de *La moneda de hierro*. ¿Por qué considerarlo poema en prosa y no relato? ¿Solo por su presencia en un libro de versos y prosas breves? Como es lógico, nada lo convierte de modo indiscutible en un poema en prosa (pero tampoco en relato). No obstante, nos gustaría apuntar a su cierre, que da a la anécdota un carácter que la trasciende, aparte de constituir una muestra del recurso borgiano, ya mencionado, tomado según él de Dante, por el cual un ser humano queda definido por un acto crucial que determina su destino. En este caso asistimos a la batalla de Maldon, en la cual los sajones están siendo derrotados por los vikingos.⁹ Muerto su jefe, los pocos hombres que aún quedan deben, por honor, pelear hasta la muerte. Pero el jefe decide salvar a su hijo, que apunta dotes de poeta, para preservar la memoria de aquella jornada. El poema concluye con “Werferth los vio perderse en la penumbra del día y de las hojas, pero sus labios ya encontraban un verso” (1992d: 38-39). Este final de repente confiere a toda la historia, en forma de *mise en abyme*, un carácter especular, al ser memoria de la memoria que quedó guardada (en forma de saga) y que, a nuestro juicio, trasciende la mera anécdota narrativa.

Como muestra de poema donde se relata un sueño (género que también abunda en estos libros misceláneos), nos parece relevante el titulado, de hecho, “Un sueño”, de *La cifra*. En él se produce de nuevo un *mise en abyme* donde un hombre encerrado en la celda circular de una torre escribe un largo poema sobre un hombre que en otra celda escribe un largo poema sobre un hombre encerrado... “El proceso no tiene fin y nadie podrá leer lo que los prisioneros escriben” (1992d: 222). Aparte de la idea paradójica de que quizá estamos leyendo

⁹La nota que incluye Borges al final del libro permite la contextualización del poema (1992d: 55).

lo que el prisionero escribe (o, al menos, un simulacro), cabe destacar que lo que escribe el prisionero no es otra cosa que un *poema*.

Por lo demás, tampoco podemos olvidar la cualidad subjetiva que se le atribuye de forma tradicional al poema desde la constitución del sujeto que ha descubierto su intimidad (y su libertad) (Sánchez Trigueros, 2013: 24), y que, por ende, puede traspasarse como característica al poema en prosa, que también sería un vehículo de comunicación de este tipo de interioridad. A este respecto, cabe mencionar los textos borgianos “Una oración”, de *Elogio de la sombra*; “Nihon”, de *La cifra*; “Elegía” y “Abramowicz”, de *Los conjurados* (en homenaje a su amigo de la adolescencia ginebrina); y no pocas composiciones de *Atlas*, libro sobre sus viajes con María Kodama. En este sentido, nos atrevemos a considerar un genuino poema en prosa (¡y de amor!) el prólogo dedicatoria de *Historia de la noche*, donde, a pesar de su apariencia de *paratexto*, encontramos una vez más anáforas y enumeraciones caóticas, así como otros recursos retóricos como la hermosa aliteración del final del párrafo primero: “Por Venecia de cristal y crepúsculo” (Borges, 1992d: 59).

Por último, como ejemplos de poemas en prosa con cualidad ensayística están, entre otros: “Un problema” y “Paradiso XXXI, 108”, de *El hacedor*; “Los cuatro ciclos”, de *El oro de los tigres*, “Dos formas del insomnio”, de *La cifra*; o “El hilo de la fábula”, de *Los conjurados*. Incluso en “Ragnarök”, antes de pasar a la narración del sueño en sí, hace una breve disquisición ensayística sobre este.

7. CONCLUSIÓN

Hemos tratado de vincular las principales características atribuidas al género del poema en prosa con los textos breves en prosa escritos por Borges en sus libros misceláneos producidos a partir de *El hacedor*. Nuestra conclusión es que, según las modalidades posibles de poemas en prosa propuestas por Benigno León, dichos textos borgianos entrarían en la

categoría de los poemas en prosa “puros”, dotado de sus principales características: brevedad, unidad y condensación expresiva, si bien por lo que respecta a la intencionalidad, esta sería tan solo implícita, no manifiesta (León, 2005: 25).

En estos libros borgianos encontramos, por una parte, numerosas muestras de textos que, aun en prosa, están sometidos a “estructuras y formas rítmicas basadas en la repetición y la variación” y que se correspondería con un tipo de poema en prosa “formal” (León, 2005: 23). No hay en ellos metro (verso) pero, más allá del mero relato o el discurso, las frases obedecen las leyes de la imagen y el ritmo (Paz, 1999: 106): “hay un flujo y reflujo de imágenes, acentos, pausas, señal inequívoca de la poesía” (Paz, 1999: 106).¹⁰ Pero, sobre todo, encontramos en ellos la manifestación del ritmo que genera la analogía, tan presente en los textos borgianos, según hemos visto. Como dice Octavio Paz: “la analogía concibe al mundo como ritmo: todo se corresponde porque todo ritma y rima” (1999: 471); y, en otro lugar: “adoptar el principio de analogía significa regresar al ritmo” (1999: 109). De ahí que en estos textos ya no haga falta metro ni rima para que aflore lo poético. El principio analógico, asimismo, se funda en la idea de la correspondencia secreta y universal de las cosas (Paz, 1999: 476-477) y nos remite, en última instancia, a la magia, que es, como indicamos más arriba, una de las maneras principales en que Borges define, de forma reiterada además, el quehacer poético.

Esto nos conduce a un segundo tipo de poema en prosa, que explica aún mejor estos textos borgianos. El ya caracterizado como “iluminación”, que “intenta alcanzar al atemporalidad a través de la iluminación intuitiva y sintética” (León, 2005: 23). No obstante, esta modalidad, a nuestro juicio, no puede separarse de la idea de ritmo vinculada a la de analogía antes mencionada pues la unicidad y el destello se consiguen justamente por el abandono de una estructura textual abierta y lineal y la adopción en su lugar de una esférica.

¹⁰De hecho, en este pasaje, Octavio Paz pone como ejemplo de este tipo de texto, entre otros, nada menos que *El jardín de los senderos que se bifurcan*.

Como mejor expresa Paz, es, “algo que se cierra sobre sí mismo, universo autosuficiente y en el cual el fin es también un principio que vuelve, se repite y se recrea” (Paz, 1999: 103). Este sentido de autosuficiencia aleja al poema, aun al estar en prosa, del dominio del discurso, “donde una frase prepara a la otra” (Paz, 1999: 367). En el poema, por el contrario, “la primera frase contiene a la última y la última evoca a la primera” (Paz, 1999: 367). Resulta reveladora en este sentido la analogía que hace Richards (1998: 31) con la idea del uróboro; en primer lugar porque remite a la imagen dada por Baudelaire para describir sus *Pequeños poemas en prosa*;¹¹ y, en segundo lugar, porque esta imagen contiene la paradoja misma del poema en prosa. Es decir, la tensión entre la linealidad del discurso, aportada por la prosa, y la circularidad, ya indicada, de lo poético como ritmo y unidad compositiva.

Si, según Álvaro Salvador la paulatina concepción en Borges del arte como un procedimiento artificial que reflexiona sobre sí mismo posiblemente sea lo que acaba conduciéndolo al ensayo (Salvador, 1995: 22), esta misma concepción, llevada un paso más allá, es la que, a nuestro juicio, lo conduce al poema en prosa. En palabras de José Antonio Millán, el poema en prosa “obliga a una conciencia artística muy acentuada: el poema en prosa *ha de ser construido*” (2018: 12). En este sentido, en su indagación poética, Borges parece ir siempre más allá —característica que acaso le confiere su actualidad— a la búsqueda de una “*literatura interrogativa*, la única que hoy consideramos con cierta validez” (Rodríguez, 2002: 387). De este modo, como expone Rodríguez:

Borges nos señala que quizá la cifra secreta, el enigma de toda literatura radique en eso, en interrogar, en ensayar. De ahí que en estos textos se mezclen tanto la prosa como la poesía, el sentido crítico y el metafísico, es decir, todos los elementos que Borges trató de incorporar a su literatura (Rodríguez, 2002: 390).

¹¹Baudelaire describe su obra como algo “que no tiene pies ni cabeza, ya que, por el contrario, todo es en ella pies y cabeza a la vez, alternativa y recíprocamente” (2018: 45).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAUDELAIRE. (1884). Notes Nouvelles sur Edgar Allan Poe. En POE, Edgar. *Nouvelles Histoires Extrarodinaires traduites par Charles Baudelaire* (pp. I-XX). Paris: A. Quantin.

BAUDELAIRE. (2018). *Pequeños poemas en prosa*. Madrid: Cátedra.

BORGES, Jorge Luis. (1992a). *Obras completas I (1923-1936)*. Barcelona: Círculo de lectores.

BORGES, Jorge Luis. (1992b). *Obras completas II (1941-1960)*. Barcelona: Círculo de lectores.

BORGES, Jorge Luis. (1992c). *Obras completas III (1964-1975)*. Barcelona: Círculo de lectores.

BORGES, Jorge Luis. (1992d). *Obras completas IV (1976-1985)*. Barcelona: Círculo de lectores.

BORGES, Jorge Luis. (1999). *Un ensayo autobiográfico*. Barcelona: Círculo de lectores.

BORGES, Jorge Luis. (2001). *Arte poética*. Barcelona: Crítica.

CORTÁZAR, Julio. (1994). *Obra crítica/2*. Madrid: Alfaguara.

ECO, Umberto. (1984). *Apostillas a El nombre de la rosa*. Barcelona: Lumen.

FERNÁNDEZ, Jesse. (1994). *El poema en prosa en Hispanoamérica del modernismo a la vanguardia (estudio crítico y antología)*. Madrid: Hiperión.

LAUSBERG, Heinrich. (1967). *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*. Volumen II. Madrid: Gredos.

LEÓN, Benigno. (Ed.). (2005). *Antología del poema en prosa español*. Madrid: Biblioteca Nueva.

MILLÁN, José Antonio. (2018). Introducción. En BAUDELAIRE. *Pequeños poemas en prosa* (pp. 7-41). Madrid: Cátedra.

MORTARA GARAVELLI, Bice. (2015). *Manual de retórica*. Madrid: Cátedra.

PAZ, Octavio. (1999). *La casa de la presencia. Poesía e Historia*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

PÉREZ, Alberto Julián. (1986). *Poética de la prosa de J. L. Borges*. Madrid: Gredos.

PIGLIA, Ricardo. (2014). *Formas breves*. Barcelona: Debolsillo.

RICHARDS, Marvin. (1998): *Without Rhyme or Reason: Gaspard de la Nuit and the Dialectic of the Prose Poem*. London: Associated University Presses.

RODRÍGUEZ, Juan Carlos. (2002): *De qué hablamos cuando hablamos de literatura*. Granada: Comares.

SALA ROSE, Rosa. (2005). *Diccionario crítico de mitos y símbolos del nazismo*. Barcelona: Círculo de lectores.

SALVADOR, Álvaro. (1995). Borges y la estética de las vanguardias. *Letra clara*, 1, 20-22.

SÁNCHEZ TRIGUEROS, Antonio. (2013). *El concepto de sujeto literario y otros ensayos críticos*. Madrid: Biblioteca Nueva.

UTRERA TORREMOCHA, María Victoria. (1999). *Teoría del poema en prosa*. Sevilla: Secretariado de publicaciones de la Universidad de Sevilla.