

## BORGES Y POUND: POÉTICAS DEL ENMASCARAMIENTO

Gabriel Linares  
Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad Nacional Autónoma de México

En un “Fragmento sobre Joyce”, escribió Borges sobre su personaje Funes el memorioso: “Del compadrito mágico de mi cuento cabe afirmar que es un precursor de los superhombres, un Zarathustra suburbano y parcial; lo indiscutible es que es un monstruo. Lo he recordado porque la consecutiva y recta lectura de las cuatrocientas mil palabras del *Ulises* exigiría monstruos análogos” (*En Sur* 168).

Tal comentario, por supuesto, no carece de ironía. Como se recordará, Borges consideraba la novela de Joyce una “pieza de museo”<sup>1</sup>. No obstante, el comentario de Borges me sugirió una analogía más entre una ficción suya, “El inmortal”, de *El Aleph*, y otra obra crucial de la literatura inglesa de vanguardia, los *Cantos*, el largo poema de Ezra Pound. La analogía tuvo su origen, para empezar y de forma muy obvia, en una broma similar a la de Borges: se necesitaría un inmortal, amigo, además, de Homero, para entender a cabalidad las alusiones de Pound. Sin embargo, propongo también algunas otras analogías que vinculan a la ficción de Borges con, específicamente, el primero de los *Cantos* de Pound: ambos tienen como importante referente el libro XI de

---

<sup>1</sup> Escribió Borges en el prólogo de *Los conjurados*: “Las teorías pueden ser admirables estímulos (recordemos a Whitman), pero asimismo pueden engendrar monstruos o meras piezas de museo. Recordemos el monólogo interior de James Joyce o el sumamente incómodo Polifemo” (Borges, *Obra poética* 643).

la *Odisea* y ambos se vinculan con dicho libro por medio del recurso retórico de la prosopopeya y, en el caso específico de Jorge Luis Borges, por medio del recurso complementario del quiasmo.

Comencemos por abordar estos términos provenientes de la retórica. El origen etimológico de la palabra prosopopeya, derivada de *prósōpon* ‘aspecto de una persona’, ‘personaje’ y *poieō*, ‘yo hago’, la vincula con la creación de una máscara (Corominas 452). Y aunque actualmente asociamos este tropo con la capacidad de hablar conferida a los animales en las fábulas, en la antigüedad clásica su sentido era mucho más amplio. La prosopopeya era el tropo por medio del cual se otorgaba la voz a aquello que no la podía tener, no sólo a los animales, sino a lo muerto, lo ausente o incluso lo inanimado<sup>2</sup>.

En los últimos años del siglo pasado, Paul de Man mostró interés por el tropo. De la *sui generis* interpretación que de Man hace de éste quiero rescatar dos aspectos. Por un lado, su opinión según la cual la prosopopeya ejerce una especie de quiasmo sobre el lector. En la medida en la que da voz a los muertos, en que los trae a la vida, la prosopopeya deja a los vivos mudos y muertos:

‘our imaginations are rapt «out of ourselves» leaving behind our soulless bodies like statues’. ‘Doth make us marble,’ in the *Essays upon Epitaphs* cannot fail to evoke the latent threat that inhabits prosopopeia [*sic*], namely that by making the death speak, the symmetrical structure of the trope implies, by the same token, that the living are struck dumb, frozen in their own death (78).

---

<sup>2</sup> Según A. Dwight Culler: “The prosopopoeia, or impersonation, is an ancient rhetorical form in which a person, historical or imaginary is represented as actually speaking. It is fully treated by Quintilian because it was considered of great importance in the education of an orator” (368). Dice Quintiliano: “[...] tengo por muy dificultosas las prosopopeyas; pues al trabajo que pide la persuasión, se junta la dificultad de conservar el carácter de la persona, pues no aconseja de la misma manera César que Catón y que Cicerón. Este ejercicio es muy útil, ya por el nuevo trabajo que pide, ya porque aprovecha para la poesía, y para escribir historias; aunque es necesario a los oradores, porque los griegos y latinos escribieron muchas oraciones para que otros las dijese, acomodándolas a su condición” (166).







cuarto menor (1715-1720) de la *Iliada* de Pope. [...] Era, nos dice, un hombre consumido y terroso, de ojos grises y barba gris, de rasgos singularmente vagos. Se manejaba con fluidez e ignorancia en diversas lenguas [...]. En el último tomo de la *Iliada* [la princesa] halló este manuscrito. El original está en inglés y abunda en latinismos. La versión que ofrecemos es literal. I. Que yo recuerde, mis trabajos empezaron en un jardín de Tebas Hekatómpylos, cuando Diocleciano era emperador. (Borges, *Obras completas* 533.)

En este pasaje, conviven, por lo menos, dos voces narrativas. La del narrador principal y la del manuscrito que introduce. La voz de este segundo texto se presenta como un texto traducido, del mismo modo que las líneas de la *Odisea* que aparecen en el canto de Pound. No se nos dice ni el nombre del autor del manuscrito hallado en la *Iliada*, ni el de su traductor —lo cual podría multiplicar las voces— pero el lector puede asumir que se trata de Cartaphilus y del narrador principal, respectivamente.

La identidad del autor del manuscrito claramente se complica a medida que avanza el texto. Después de referirnos la forma en la que se libera de las ataduras que los “trogloditas” le han impuesto, nos dice: “me levanté y pude mendigar o robar —yo, marco Flaminio Rufo, tribuno militar de una de las legiones de Roma—mi primera detestada ración de carne de serpiente” (Borges, *Obras completas* 536). Cartaphilus es también Flaminio Rufo. Al final de la narración, la complejidad se acrecienta. Cartaphilus nos dice “en los primeros capítulos, y aun en ciertos párrafos de los otros, creo percibir algo falso” (Borges, *Obras completas* 542-543). Llega a la siguiente conclusión: “*La historia que he narrado parece irreal porque en ella se mezclan los sucesos de dos hombres distintos*” (Borges, *Obras completas* 543). La narración de Cartaphilus está mezclada no sólo con la vida, sino con los giros lingüísticos, retóricos y las intenciones estéticas de Homero. Proporciono sólo un ejemplo:

el jinete quiere saber el nombre del río que baña las murallas de Tebas; Flaminio Rufo, que antes ha dado a la ciudad el epíteto de Hekatómpylos, dice que el río es el Egipto; ninguna de esas locuciones es adecuada a él, sino a Homero, que

hace mención expresa, en la Iliada, de Tebas Hekatómpylos, y en la Odisea, por boca de Proteo y Ulises, dice invariablemente Egipto por Nilo. (Borges, *Obras completas* 543.)

Nótese también que el pasaje anterior crea también a una tercera entidad (¿identificable con Cartaphilus?), capaz de tomar distancia con respecto a sus otras dos identidades. De hecho, éstas dos también parecen independientes del narrador principal cuando se dice: “ahí está escrito que milité en el puente de Stamford, que transcribí, en Bulaq, los viajes de Sinbad el marino y que me suscribí, en Aberdeen, a la *Ilíada* inglesa de Pope” (Borges, *Obras completas* 543). El uso de la voz pasiva (“está escrito”) se distancia de la primera persona y da la apariencia de un texto que se ha escrito sólo, como la lluvia que cae.

El narrador principal se vale de otro personaje, el crítico Nahum Cordovero, para revelar que el texto es, en realidad, lugar donde conviven muchísimas más voces: “[Cordovero] Denuncia, en el primer capítulo, breves interpolaciones de Plinio [...]; en el segundo, de Thomas de Quincey [...]; en el tercero de una epístola de Descartes; en el cuarto de Bernard Shaw. Infiere de esas intrusiones o hurtos, que todo el documento es apócrifo” (Borges, *Obras completas* 544). La conclusión del narrador principal, en cambio, es la siguiente: “Palabras, palabras desplazadas y mutiladas, palabras de otros, fue la pobre limosna que le dejaron las horas y los siglos” (Borges, *Obras completas* 544). Cartaphilus es una prosopopeya viviente, en la medida en la que es una entidad por medio de la cual hablan voces ajenas.

El relato de Borges, por otro lado y como el canto de Pound, también hace eco de la visita de Odiseo a los muertos, a través de una serie de inversiones del texto homérico, como conviene a una visita a los inmortales. Es decir, el texto borgesiano se relaciona con el de Homero a través de una serie de relaciones quiasmáticas.

Veamos algunos ejemplos. En la *Odisea*, para iniciar el viaje al Hades, Odiseo debe dirigirse a una suerte de fin del mundo: “Entonces llegó nuestra nave a los confines del Océano de profundas corrientes, donde está el pueblo y la ciudad de los hombres cimerios” (Homero 201), Crimea, en el este de Europa. En “El inmortal”, el viaje se emprende hacia el fin del mundo también, pero en el sentido opuesto: “Fatigamos otros desiertos, donde es negra la arena, donde el viajero debe usurpar las horas de la noche, pues el fervor del día es intolerable. De lejos divisé la montaña que dio nombre al océano” (Borges, *Obras completas* 534), es decir el monte Atlas<sup>8</sup>, en el occidente de Europa y África.

También, como en Homero, Virgilio y Pound, hay una rama en este texto borgesiano: “Al repechar la margen del río, un árbol espinoso me laceró el dorso de la mano. [...] Incrédulo, silencioso y feliz, contemplé la preciosa formación de una lenta gota de sangre. De nuevo soy mortal, me repetí, de nuevo me parezco a todos los hombres” (Borges, *Obras completas* 542). Cabe agregar, sin embargo, que, en contraste con lo que ocurre en Pound y en la *Eneida*, donde la rama permite el acceso al mundo insólito de los muertos, aquí la rama permite la salida de la fantástica esfera de la inmortalidad.

Pero acaso el paralelismo más interesante entre el poema homérico y “El inmortal” se encuentre en el propio acto narrativo. En la *Odisea*, buena parte de las aventuras de Odiseo, entre ellas, el descenso al Hades, son narradas por el protagonista a los feacios, entre ellos, a la princesa Nausicaa. En “El inmortal”, la princesa de Lucinge es la primera que tiene conocimiento de las aventuras de Cartaphilus. Antes de

---

<sup>8</sup> Evidentemente, la *terra incognita* es siempre adecuada para hallar lo monstruoso, de ahí lo apropiado que parezca que los muertos o los inmortales se encuentren en los confines del espacio. No quiero dejar de anotar, sin embargo, una idea en la que será necesario ahondar: en estos dos casos, el fin del espacio es habitado por seres que se hallan también más allá de los confines del tiempo, en la medida en la que éste parece ya no aplicarse de forma convencional al cómputo de sus vidas.

que los feacios y Nausicaa o la princesa de Lucinge oigan o lean, respectivamente, las palabras de Odiseo y de Cartaphilus, ambos personajes carecen, básicamente, de identidad para su audiencia. Odiseo oculta su nombre tanto como puede, y la revelación de su identidad va aparejada con el relato de su vida. Después de oír al rapsoda feacio hablar de Troya, dice finalmente: “Soy Odiseo, el hijo de Laertes, el que está en boca de todos por toda clase de trampas” (Homero 167). Cartaphilus, por su parte, se convierte en Flaminio Rufo cuando la princesa descubre el manuscrito de sus aventuras.

Es mi interés apuntar, con referencia a este paralelismo entre la *Odisea* y “El inmortal”, el hecho de que ambos personajes se construyen a partir de que se nombran y se narran a sí mismos. Dicha autocreación verbal corresponde con el concepto de prosopopeya demaniano, según el cual, como ya se ha mencionado, este tropo retórico es propio de la autobiografía, en tanto que por medio de la narrativa construimos una máscara que hacemos pasar por nuestra.

Los textos de Borges y de Pound se hallan constituidos por prosopopeyas en un sentido estricto y figurado, en forma de citas, traducciones y alusiones que dan identidad a sus creadores. Y el texto de Borges parece decirnos, melancólicamente, que el individuo no es más que eso o, si no, no es nada. Las últimas palabras de Cartaphilus-Flaminio Rufo-Homero antes de concluir la historia de su vida son: “en breve seré nadie, como Ulises; en breve, seré todos, estaré muerto” (Borges, *Obras completas* 544). De esta forma, se cumple también el principio demaniano según el cuál la prosopopeya del otro nos revela como hombres unidos por el mismo predicamento: si no nos verbalizamos, estamos muertos en el silencio.

En este sentido, podemos leer en la narración de Borges no sólo una defensa de sus propios recursos o de los de Pound, por irónico que esto parezca, sino también de nuestra naturaleza múltiple. La exploración de estos textos de Borges y Pound, dos

creadores esenciales de las literaturas de ambos lados del Atlántico durante el siglo XX, me ha parecido pertinente no sólo por la importancia del recurso de la prosopopeya en dos obras fundamentales suyas, sino porque este recurso es fundacional también en las poéticas americanas de principios de siglo pasado, y me parece imprescindible seguir ahondando en él.

*Bibliografía*

- Borges, Jorge Luis. "Fragmento sobre Joyce". *Borges en Sur*. Buenos Aires: Emecé, 1999. 167-169.
- , "El Inmortal". *El Aleph. Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974. 533-544
- , prólogo de *Bhagavad-Gita* y del *Poema de Gilgamesh*. *Biblioteca personal*.  
*Prólogos. Obras completas IV*. Barcelona: Emecé, 1996. 508-509.
- , prólogo de *Los conjurados. Obra poética (1923-1985)*, Buenos Aires: Emecé, 1995.  
643-644.
- , y Esther Zemboráin de Torres Duggan. *Introducción a la literatura norteamericana*.  
*Obras completas en colaboración*. Buenos Aires: Emecé, 1991. 977-1046.
- Cookson, William. *A Guide to the Cantos of Ezra Pound*, Nueva York: Persea Books, 2000.
- Corominas, Joan. "Prosopopeya". *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Gredos, 2008.
- Culler, A. Dwight. "Monodrama and the Dramatic Monologue". *PMLA* 90 (1975): 366-385.
- Homero. *Odisea*. Ed. José Luis Calvo. Madrid: Cátedra, 1987.
- Kearns, George. *Guide to Ezra Pound's Selected Cantos*. New Brunswick-New Jersey: Rutgers University Press, 1980.
- Man, Paul de "Autobiography as Defacement". *The Rhetoric of Romanticism*. Nueva York: Columbia University Press, 1984. 67-81.
- Pound, Ezra. *The Cantos*. Nueva York: New Directions, 1970.
- Quintiliano, Marco Fabio. *Institución Oratoria*. Trads. Ignacio Rodríguez y Pedro Sandier. México: Conaculta, 1999.

Rosato, Laura y Germán Álvarez. *Borges, libros y lecturas*. Buenos Aires: Ediciones de la Biblioteca Nacional, 2010.

Terrell, Carroll F. *A Companion to The Cantos of Ezra Pound*. Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press, 1993.

Virgilio. *Eneida*. Prólogo Jorge Luis Borges. Barcelona: Hyspamérica, 1987.