

“NEW PHOENIX WINGS”:
EL SONETO “A JOHN KEATS (1795-1821)” DE JORGE LUIS BORGES

“NEW PHOENIX WINGS”:
JORGE LUIS BORGES’S SONNET “A JOHN KEATS (1795-1821)”

Gabriel LINARES

Facultad de Filosofía y Letras

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO | Ciudad de México, México

Contacto: gabriellinares@filos.unam.mx

Resumen

El presente artículo propone una lectura del soneto “A John Keats (1795-1821)” del poemario *El oro de los tigres* (1972) del escritor argentino Jorge Luis Borges (1899-1986). Dicho soneto fue escrito con motivo del ciento cincuenta aniversario de la muerte del último de los grandes románticos ingleses. Hasta ahora, las relaciones entre ambos autores se han centrado básicamente y de forma colateral en el ensayo “El ruiseñor de Keats”, del volumen *Otras inquisiciones* (1952). En este sentido, el artículo busca arrojar luz sobre un texto poco estudiado. La lectura ofrecida se centra en diversos aspectos del soneto. Para empezar, toma en cuenta la estructura métrica y argumentativa del poema en relación con su doble origen —el soneto en español y el soneto en inglés—. Estas consideraciones contribuyen a apreciar el poema en su complejidad estructural. Por otro lado, el artículo describe los medios de los que el soneto se vale para enunciar un elogio del individuo al que está dedicado. Dichos recursos, evidentemente, atañen a aspectos sintácticos y retóricos del texto, en primer lugar. No obstante, una parte importante de éstos es un rico conjunto de alusiones que recorren el poema de principio a fin y que vinculan el breve soneto no sólo con la obra de John Keats, sino con

Abstract

This paper offers a reading of the sonnet “A John Keats (1795-1821),” by Argentinean author Jorge Luis Borges (1899-1986). This sonnet was written as an homage one hundred and fifty years after the death of the last of the major British Romantics. It was published in 1972 in the book of poems *El oro de los tigres*. So far, when scholars have studied the relation between Borges and Keats, they have focused obliquely on the essay “El ruiseñor de Keats” by the Latin American author. In that sense, this paper concentrates on a lesser-known text that has not gotten much attention. The present reading deals with several aspects of the sonnet. First, it considers the metrical and argumentative aspects of the poem in relation to its double source—the English and the Spanish sonnet. This perspective allows for a better understanding of the formal complexity of the text. Then, the paper explores the means through which the praise of Keats is articulated. These means concern, first, syntactical and rhetorical aspects of Borges’s composition. Nevertheless, the sonnet weaves a rich net of allusions that refer not only to Keats’s works, but to texts by John Milton, George Gordon, Lord Byron, and Matthew Arnold. In this respect, the present paper explores not only the relations between

otros poetas británicos, como John Milton, George Gordon, Lord Byron o Matthew Arnold. En este sentido, el presente artículo es no sólo una contribución al estudio de las relaciones entre el autor argentino y el último romántico, sino una aproximación al análisis de las relaciones entre Borges y la lírica inglesa, tema poco trabajado hasta ahora.

the Argentinean and Keats, but also the relations between Borges and the lyric in English, a topic that still awaits further study.

Palabras clave: Jorge Luis Borges; John Keats; soneto; literatura comparada; *world literature*; poesía lírica

Keywords: Jorge Luis Borges; John Keats; sonnet; comparative literature; world literature; lyric poetry

El 28 de febrero de 1971 apareció en el diario argentino *La Nación* el poema “A John Keats (1795-1821)” de Jorge Luis Borges (1899-1986). Se trata de un claro homenaje al poeta inglés, como se verá en las siguientes páginas. De hecho, cinco días antes de aparecer el poema, el 23 de febrero, John Keats había cumplido ciento cincuenta años de haber muerto. El poema fue publicado el año siguiente en el poemario de Borges titulado *El oro de los tigres* (Bernès, 1999: 1281; Helft, 1997: 128). El presente artículo tiene como objeto explorar en dicho poema los aspectos formales que articulan el homenaje y sugerir algunas posibles relaciones y paralelismos entre el soneto y algunos de los poemas y de las opiniones de Keats sobre la poesía. Este texto no es sólo una breve contribución al análisis de la obra del argentino y a sus relaciones con la poesía lírica inglesa (tema no explorado aún en toda su complejidad), sino también una forma de conmemorar la obra del escritor inglés, quien cumplió en 2021 doscientos años de haber muerto.

Conocemos de sobra el atractivo que la literatura inglesa tenía para el escritor latinoamericano. En el caso particular del poeta romántico, dice Jean Pierre Bernès (1999) que el autor de *Ficciones* “a eté initié, très tôt, par son père, a l’oeuvre de John Keats. Shelley, Keats et Swinburne étaient les idoles de Jorge Guillermo Borges, qui transmit son enthousiasme à son fils” (1281). Con respecto al momento en que el argentino descubrió al romántico, escribe Stephen Kessler (2010a):

Borges’s father, Jorge Guillermo, read aloud to him in English, and Borges locates his literary awakening in the first time his father read to him Keats’s “Ode to a Nightingale”. He later recalled his sensation as a child of hearing “words

which I understood not, but yet I felt”. [...] “I had thought of language as a way of saying things, of uttering complaints, of saying that one was glad, or sad, and so on. Yet when I heard those lines... I knew that language could also be a music and a passion. And thus was poetry revealed to me”. (xi)

Acaso sólo haya que puntualizar aquí que las palabras de Borges aluden a la revelación de la poesía, no de la literatura en general. Por mínima que parezca esta diferencia, esta precisión me parece muy importante. No en vano Borges y su coautora María Esther Vázquez llamaron a Keats “el más alto poeta lírico de Inglaterra” en su *Introducción a la literatura inglesa* (Borges y Vázquez, 1979: 833).

En varios lugares de su obra, Borges se refiere al escritor romántico, aunque vale la pena decir que el texto al que la crítica ha prestado mayor atención entre los vinculados con el poeta inglés es el ensayo “El ruiseñor de Keats”, publicado inicialmente en *La Nación* en 1951 y posteriormente en el libro *Otras inquisiciones* el año siguiente (Helft, 1997: 163). Aunque reconozco la importancia del ensayo, me parece esencial prestar atención a la forma en que Borges responde a la obra de un poeta con un poema de su propia autoría. En un estudio comparativo entre dos poemas de dos autores distintos se pueden ver relaciones que pueden ser diferentes de aquéllas que existen entre un texto ensayístico de carácter argumentativo —incluso si el argentino tiende a subvertir las convenciones genéricas— y un texto poético. Este poema, por lo demás, no ha sido estudiado hasta ahora.¹

Como ya he dicho, después de su publicación inicial, el poema fue incorporado al volumen *El oro de los tigres* en 1972. En 1974, dicho poemario se incluyó en *Obras completas*, edición de la obra que Borges había escrito hasta ese momento, revisada por él mismo. Esta edición es considerada una de las de mayor autoridad textual, en cuanto que refleja la última voluntad de su autor con respecto a muchos de sus textos. De acuerdo con Helft (1997), para esta edición “Borges releyó (le fue releída) toda su obra e introdujo muchos cambios, que se incorporaron a las ediciones en volumen individual que aparecieron posteriormente” (251). Sin embargo, Borges volvió

1 Cabe señalar que, a pesar de que “El ruiseñor de Keats” es un texto relativamente aludido por la crítica, casi siempre se le menciona en aproximaciones filosóficas a la obra de Borges o en consideraciones sobre el manejo del ensayo en la obra de este autor. Sin restar importancia a estos estudios, me parece que es necesario estudiar las relaciones entre el escritor argentino y el poeta inglés con atención al tema de la poesía. Los lectores interesados en menciones recientes al ensayo sobre la “Ode to a Nightingale” pueden explorar algunos de los siguientes textos: Camurati (2011), Martín (2010), Weinberg (1999).

a revisar la poesía que había escrito hasta 1976 para la publicación de su libro *Obra poética* en 1978 (Helft, 1997: 252). En algunos casos, existen diferencias entre poemas publicados en ambas compilaciones pero no en el del poema que nos ocupa. El objeto de estudio del presente artículo es, entonces, el poema “A John Keats (1795-1821)”, tal como fue publicado en *Obras completas* y, cuatro años más tarde, en *Obra poética*.

El poema es lo suficientemente breve como para citarlo íntegramente. La transcripción que sigue aquí respeta incluso las mayúsculas iniciales al principio de cada verso. Por razones prácticas, he numerado los versos. El poema dice así:

Desde el principio hasta la joven muerte
 La terrible belleza te acechaba
 Como a los otros la propicia suerte
 O la adversa. En las albas te esperaba

[5] 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 Brawne. Oh sucesivo

[10] Y arrebatado Keats, que el tiempo ciega,
 El alto rruiseñor y la urna griega
 Serán tu eternidad, oh fugitivo.
 Fuiste el fuego. En la pánica memoria
 no eres hoy la ceniza. Eres la gloria. (Borges, 1974c: 1095)

En la edición en francés de la obra de Borges, Bernès (1999) hace constar que, en la versión del poema anterior a *El oro de los tigres*, se leía “en los fatales / labios de Fanny Brawne” en lugar de “en los mortales / labios de Fanny Brawne” (1281). No registra otras diferencias.

Como puede verse, el texto es un soneto. Los catorce versos que lo componen son endecasílabos y la rima es consonante. Conviene, sin embargo, decir algo sobre su particular esquema de rima: ABAB / CDDC / EFFE / GG. Difiere de la forma clásica del soneto en español, que suele tener dos partes, constituida la primera por dos cuartetos y la otra por dos tercetos, vinculada cada una por rimas comunes. Las rimas en este caso constituyen tres tercetos y un pareado. El primer cuarteto tiene rimas alternas; el segundo y el tercero, abrazadas. Como muchos sonetos de Borges, es posible asociar

el patrón de rimas de esta composición con el soneto inglés, que también consta de tres cuartetos y un pareado final. En esa lengua, el patrón más común, aunque también existen muchas variantes, es ABAB / CDCD / EFEF / GG.² Si bien la mayor parte de los sonetos de Borges siguen la forma ABBA / CDDC / EFFE / GG, algunos divergen en algún grado de dicho patrón, como ocurre en el soneto que nos ocupa. La elección de este esquema tiene repercusiones importantes en la obra del sudamericano y, como se verá, en el caso de este poema en particular. Con respecto a las variaciones de los esquemas de rima en Borges tal vez convenga comentar algo que escribió Kessler en su introducción al volumen citado anteriormente. Después de describir los patrones convencionales del soneto en inglés y en español, escribe: “Borges adheres strictly to neither of these models but uses them as structural frameworks for his own variations (usually rhymed abba-cddc-eef-ggf or abba-cddc-effe-gg)” (Kessler, 2010a: XIII). La primera de las variaciones que Kessler menciona entre paréntesis es, en realidad, una variación del patrón de rimas del soneto francés.³

La adopción por parte de Borges de un esquema de rimas importado es uno de los muchos ejercicios de flexibilización del soneto en español desde el modernismo. Una característica generalmente asociada con el soneto es la *volta*, el lugar en el que la progresión poética o discursiva del poema da un giro para aproximarse a la conclusión. En el soneto italiano o español, la *volta* suele estar al principio de los tercetos, en el verso 9; en inglés, suele encontrarse en el pareado final; ello puede brindar al lector una mayor sorpresa o asombro dada la brevedad y definitividad de estos últimos dos versos. En el caso del soneto dedicado a John Keats, es posible situar la *volta* en el pareado final. No obstante, en buena medida, el tercer cuarteto marca también una transición entre los primeros versos del poema y los dos últimos. En este sentido, el soneto de Borges comparte características del soneto en inglés y del soneto en español. Su adopción de un esquema no implica la sustitución del desarrollo argu-

2 Describir en mayor detalle la historia y las características de esta forma poética rebasa los límites del presente artículo. El lector curioso de la historia del soneto en lengua española puede consultar, por ejemplo, Gicovate (1992). Las antologías *Fiori di sonetti/Flores de sonetos*, de Antonio Alatorre (2009), y *Los mejores sonetos de la lengua castellana*, de Ilán Stavans (2015), darán una buena idea de la variedad de la forma en español. En el caso de la inglesa, recomiendo al lector la antología crítica *The Cambridge Companion to The Sonnet*, de A. D. Cousins y Peter Howarth (2011). En cuanto a las antologías, por su variedad y riqueza, conviene leer *The Making of a Sonnet*, de Edward Hirsch y Eavan Boland (2008), y *The Penguin Book of The Sonnet*, de Phyllis Levin (2001).

3 El lector interesado en el análisis general de los sonetos de Borges puede consultar, por ejemplo, Linares (2006) y Sánchez (2013).

mentativo asociado al otro. Aquí vale la pena recordar que Keats, aunque practicante del soneto en su forma inglesa e italiana (de la que procede la española), declaró no estar satisfecho con el esquema de rimas de ninguna y que, incluso, propuso un nuevo patrón en su soneto “If by dull rhymes our English must be chained” (Keats, 1982a: 278).

Examinemos las razones que permiten situar la *volta* en el pareado final. Por un lado, el pareado es la única unidad métrica en todo el soneto que coincide con las unidades sintácticas a él asociadas. Aunque contiene tres oraciones, empieza después de un punto y concluye con el punto final del poema. En cambio, no hay una correspondencia exacta, en los doce versos iniciales, entre las tres oraciones y los tres cuartetos iniciales. La primera oración concluye en la primera mitad del verso cuatro; la segunda, en la primera mitad del nueve. La tercera empieza en la segunda mitad del nueve, aun si acaba en el doce. En este sentido, la coincidencia entre sintaxis y métrica da realce a los dos últimos versos.⁴

Por otro lado, vale la pena considerar la presencia de la segunda persona del singular a lo largo del soneto (Borges, 1974c: vv. 2, 4, 12). Ésta se refiere siempre a John Keats. El apóstrofe que abre y cierra la tercera oración del soneto (“Oh sucesivo / y arrebatado Keats” [vv. 9-10] y “oh fugitivo” [v. 12]) hace esto evidente, aunque hay otras alusiones más o menos claras al poeta (entre ellas, el título, por supuesto, que contiene la preposición *a*). A pesar de la presencia explícita de Keats en el poema, en los primeros doce versos la segunda persona aparece en forma de pronombre de objeto directo (*te*, en los versos 2 y 4) y de adjetivo posesivo (*tu*, en el verso 12). El sujeto de estas oraciones es la “terrible belleza” (v. 2), a la que habré de referirme en el siguiente párrafo. En el pareado final, en cambio, el poeta se vuelve reiteradamente

4 Aquí tal vez vale la pena hacer un paréntesis y decir algo sobre dos recursos constantes a lo largo de todo el poema —el encabalgamiento, por un lado, y la cesura o pausa al interior del verso por otro—. Me refiero a ellos conjuntamente porque creo que ambos producen efectos similares en el texto, en cuanto que ambos nos invitan a negociar con la métrica en el proceso de lectura. El encabalgamiento, presente en diez de los catorce versos del poema, nos hace seguir la cadena sintáctica más allá del verso, en cuanto que la cesura, que se encuentra en más de la mitad de los versos, nos hace interrumpir antes de que aquellos donde se encuentra este fenómeno acaben. Nuestro ajuste a tales efectos puede estar relacionado en el poema con algunas palabras clave a las que habré de referirme en más de una ocasión en este artículo. Estas palabras son, por un lado, “acechaba” (v. 2) y “esperaba” (v. 4), verbos cuyo sujeto es “terrible belleza” (v. 2); por otro, “joven muerte” (v. 1), “sucesivo” (v. 9) y “fugitivo” (v. 12), que se relacionan con el apostrofado en el soneto —es decir, con John Keats—. Nuestro ajuste a estos dos recursos se puede asociar con las imágenes de sorpresa y fugacidad que dichas palabras evocan.

sujeto de las tres oraciones, en los tres casos del verbo *ser*; la primera vez, conjugado en pretérito simple (*fuiste*, verso 13), y las dos siguientes en presente (*eres*, verso 14). El último verso contrapone una cláusula negativa y una afirmativa. Ambas declaran, sin embargo, la grandeza de Keats y son, de algún modo, sinónimas: “No eres la ceniza. Eres la gloria” (Borges, 1974c: v. 14).

No obstante, como he dicho, los versos 9-12 sirven de transición entre el principio del soneto y el dístico final. Los primeros versos del poema representan la vida de Keats (“Desde el principio hasta la joven muerte” [Borges, 1974c: v. 1]) en relación con una dominante belleza personificada cuya relación con el joven poeta es ambigua o, por lo menos, doble. No sólo la califica el antitético adjetivo “terrible” (v. 2): el primer verso asociado a ella es “acechaba” (v. 2); el segundo, “acompañaba” (v. 4). En la parte intermedia, en cambio, la voz poética asocia por primera vez la eternidad con John Keats. Sin embargo, tal asociación no es directa. El sujeto de la oración que se encuentra en estos versos no es el poeta, sino su obra. En la cláusula “El alto ruiñeñor y la urna griega / serán tu eternidad, oh fugitivo” (vv. 11-12), los sujetos de la oración provienen de dos de las odas más famosas de Keats: “Ode to a Nightingale” y “Ode on a Grecian Urn”. Por otro lado, también llama la atención que el verbo de dicha oración esté conjugado en el futuro (“serán”, v. 12). Este tiempo verbal contrasta con el de los verbos de la parte inicial del poema y con los de la parte final. En las primeras dos oraciones del texto, los dos verbos están en imperfecto (“acechaba” [v. 2] y “esperaba” [v. 4]). En las tres finales encontramos, como ya hemos visto, primero el pretérito simple y luego el presente. En resumen, de la acción pasada y recurrente del imperfecto (este tiempo concuerda con el adjetivo “sucesivo” en el verso 9), se pasa a la profecía del futuro, para volver a un pasado puntual que describe en una oración a John Keats (“Fuiste el fuego”, v. 13); finalmente, el poema se proyecta a un presente que cubre no sólo el de la voz poética, sino también el del lector. Al mismo tiempo, el poema deja de representar al poeta como mera presa de la belleza y nos lo pinta inmediato y cercano gracias al uso del apóstrofe, en primer lugar, y, finalmente, del verbo *ser*, conjugado en la segunda persona del presente. El poema va a través de sus catorce versos de lo pasado a lo próximo, y de lo temporal a lo atemporal.

Hasta aquí la descripción de los elementos formales más sobresalientes del soneto y pertinentes a los propósitos del presente artículo. Dedico las siguientes páginas a comentar algunas de las relaciones intertextuales de la composición que me parecen más relevantes e interesantes. Como ya hemos visto, el poema de Borges hace mención explícita de dos de las odas más famosas de Keats: el verso 11, “el alto ruiñeñor y

la urna griega”, se refiere a “Ode to a Nightingale” y “Ode on a Grecian Urn”. A través de una oración cuyo verbo es *ser* (en futuro, como ya he dicho) se establece la igualdad entre ellas y la eternidad del poeta. Un comentario muy similar con respecto a estos poemas se repite en la *Introducción a la literatura inglesa*: “Dos poemas suyos, ‘Oda a un ruiseñor’ y ‘Oda a una urna griega’, perdurarán mientras perdure la lengua inglesa” (Borges, 1979: 833). No obstante, y sin menoscabo de la importancia de estos poemas en la obra de Keats y para Borges lector, todo el soneto parece entablar un diálogo complejo con estos y otros importantes textos del poeta británico en los que se reflexiona sobre la finitud de la existencia en términos generales y particulares. Dado los límites del presente artículo, me referiré sólo a algunos de ellos. Aparte de los poemas ya mencionados, creo que es importante considerar “Ode on Melancholy”, “To Autumn”, los sonetos “When I have fears that I may cease to be” y “On Sitting Down to Read King Lear Once Again”, y el epitafio que el propio Keats escribió para sí mismo. También mencionaré brevemente poemas de otros poetas ingleses que, creo, pueden estar inscritos en el texto de Borges.

Detengámonos unos momentos más en los versos 11 y 12. La imagen de la urna, sin duda, parece apropiada para garantizar la eternidad del poeta, así como la del pájaro atemporal de la otra oda. No obstante, el verso final del poema parece sugerir otra cosa: “En la pánica memoria / No eres hoy la ceniza. Eres la gloria” (Borges, 1974c: v. 14). La frase preposicional señala el lugar de residencia del poeta: la memoria de los lectores o, por lo menos, de la voz poética. Estos versos recuerdan unos que John Milton (1990) escribió en un poema que dedicó a William Shakespeare, escrito en dísticos heroicos, es decir, dísticos escritos en pentámetros yámbicos: “Thou in our wonder and astonishment/ Hast built thyself a lasting monument” (vv. 7-8). *Thou* aquí se refiere a Shakespeare. El adjetivo *pánica* del argentino se correspondería con los adjetivos “wonder and astonishment” de Milton.⁵ La palabra, por otro lado, claramente hace referencia al dios Pan. Debe recordarse que, incluso para sus contemporáneos, junto con Shelley y tal vez más que él, la obra de Keats invitaba a un regreso al paganismo.

5 Con respecto a este adjetivo, Stephen Kessler (2010b) anota: “*The New Shorter Oxford English Dictionary* suggests another possible allusion, to one of Borges’s favorite writers, Robert Louis Stevenson, who is quoted as using ‘panic’ as an adjective in English: ‘A panic selfishness, like one produced by fear’” (305). Pan y el adjetivo relacionado con él son una presencia importante en la mente finisecular inglesa, que tanta influencia tuvo sobre Borges.

Entre el humor y la admiración, Byron (1986) escribió en la estrofa 60 (vv. 3-8) del canto undécimo de *Don Juan*:

[...] without Greek
 Contrived to talk about the Gods of late,
 Much as they might have been supposed to speak.
 Poor fellow! His was an untoward fate.
 'Tis strange the mind, that fiery particle,
 Should let itself be snuffed by an article. (412)

Con respecto a estos versos, cabe mencionar aquí que el pareado final alude a la leyenda que circuló desde la muerte de Keats según la cual una mala reseña había sido el tiro de gracia de su existencia. Dejando esto de lado, quiero resaltar dos cosas de este pasaje que me parecen mucho más importantes. Por un lado, nótese la alusión a la ignorancia que Keats tuvo del griego, pero que no le impidió no sólo hablar “about the Gods of late”, sino hacerlo en una forma que recordaba la lengua de éstos (v. 5). En uno de sus propios sonetos, “On First Looking into Chapman’s Homer”, Keats (1982c) mismo habla de su lectura de Homero en la célebre traducción de Chapman. Borges también hace alusión a esta ignorancia cuando dice, en los versos 5-6, que la belleza esperaba al poeta “en las páginas casuales / de un diccionario de mitología” (Borges, 1974c). Estas palabras son, justo es decirlo, una recreación del siguiente enunciado en el ensayo “El ruiñeñor de Keats”: “Keats adivinó a través de las páginas de algún diccionario escolar el espíritu del griego” (Borges, 1974a: 718). Por otro lado, sobre el mismo tema, cabe citar también aquí una oración del pasaje dedicado al poeta inglés en la *Introducción a la literatura inglesa*: “[Matthew] Arnold dijo que, sin saber griego, [Keats] era un poeta nato” (Borges y Vázquez, 1979: 833).⁶ Eviden-

6 No he podido encontrar aún el lugar en el que Matthew Arnold escribió estas palabras acerca de Keats. Ésta es una de las razones por las cuales he privilegiado la cita de Byron sobre las palabras del crítico y poeta victoriano. Por otra parte, Byron fue contemporáneo de Keats y en la caracterización de su contemporáneo es posible reconocer ya elementos que asociamos con éste y que llegaron a Borges. Finalmente, como escribo arriba, creo que puede haber un vínculo entre el soneto de Borges y la estrofa de Byron. No obstante, revisando lo que Arnold dijo sobre Keats, encontré interesantes paralelismos con las opiniones de Borges. Me limito a registrar aquí un ejemplo. Arnold (2013) escribió: “Poetry, according to Milton’s famous saying, should be ‘simple, sensuous, impassioned’. No one can question the eminency, in Keats’s poetry, of the quality of sensuousness” (s. p.). Dicen Borges y Vázquez (1979) en la *Introducción a la literatura inglesa*: “Milton quería que la poesía fuera sencilla, sensual y apasionada; la obra de Keats, fuera del abuso de arcaísmos, cumple espléndidamente con esta doctrina” (833).

temente, Borges, Byron y Arnold concuerdan en que tal ignorancia es insignificante. Por otro lado, llama la atención el adjetivo *fiery* en el verso 7 de la estrofa de Byron, adjetivo que acaso esté conectado con el “fuego” que Borges identifica con Keats en el verso 13 de su soneto.

La “Ode on Melancholy”, a pesar de no ser mencionada explícitamente, me parece que tiene una presencia mucho más profunda e importante en el soneto del argentino. Como se recordará, el sujeto de las primeras dos oraciones es la “terrible belleza” (Borges, 1974c: v. 2). Esta frase constituye básicamente un oxímoron. Las dos oraciones son, también, en buena medida, antitéticas. Los verbos *acechaba* y *esperaba* también se contraponen. Las frases circunstanciales que acompañan a ambos verbos (por ejemplo, “Desde el inicio hasta la joven muerte”, en el verso 1) son hasta cierto punto dispares. En su oda dedicada a la melancolía, Keats presenta contrastes similares. De la melancolía (personificada, al igual que la belleza), se nos dice en dicho poema que “She dwells with Beauty —Beauty that must die” (Keats, 1982b: v. 21). En la oda keatsiana, la voz poética también aconseja: “If thy mistress some rich anger shows, / Emprison her soft hand, and let her rave, / And feed deep, deep, into her peerless eyes” (Keats, 1982b: vv. 18-20). La conexión entre ira y amor representada en estas líneas no está lejos de la que existe en la frase “los mortales labios de Fanny Brawne” en el soneto. Como se recordará, Fanny Brawne fue la prometida de John Keats, con quien él no pudo casarse debido a la tisis que lo llevó a la tumba. El adjetivo “mortales”, que modifica a “labios”, por un lado, sugiere la finitud de la dueña de éstos, pero también puede significar el poder de la boca de la amada para dar la muerte.

No obstante, la conciencia de la melancolía es presentada como “heavenly” en la oda, y, de acuerdo con la voz poética, sólo habrán de percibirla aquellos que adviertan la conjunción entre deleite y destrucción: “Ay, in the very temple of Delight / Veil’d Melancholy has her sovran shrine, / Though seen of none save him whose strenuous tongue / Can burst Joy’s grape against his palate fine” (Keats, 1982b: vv. 25-28). Las dos primeras oraciones del soneto, en resumen, presentan contrapartes esenciales de esta oda, una de las más importantes, y acaso la más programática de Keats. Es en ese sentido que esta sección del poema del argentino es indispensable y no un mero preámbulo del final del texto. En ella cifra la voz poética de Borges el germen de la grandeza del poeta romántico.

Vale la pena referirse a una palabra que Keats usa en el pasaje citado: *seen*. La palabra importa porque implica el don de la percepción poética. El verbo es relevan-

te no sólo en la obra de este poeta, sino también en la de los románticos en general. Keats usará otra vez la palabra con un significado parecido en la última de las odas, titulada simplemente “To Autumn”. Al apostrofar a su propia personificación del otoño, la voz poética dice: “Who hath not seen thee oft amid thy store?” (Keats, 1982e: v. 12). El sentido de la vista permite la visión del otoño deificado, la revelación otorgada por el don poético. Este sentido está presente en el poema de Borges, o más bien su ausencia, en los versos 9-10: “Oh sucesivo / y arrebatado Keats, que el tiempo ciega” (Borges, 1974c). La palabra puede parecer un error, si se considera que las personificaciones del tiempo suelen *segar* más que *cegar* y que, en el poema de Keats (1982e) el otoño, como el emblema del tiempo (o el de la muerte), tiene como atributo una hoz (“thy kook / Spares the next swath and all its twined flowers” [vv. 17-18]). Pero la lección del poema de Borges es lógica, me parece, a la luz de los versos citados de Keats. Sólo el tiempo cancela el don del sucesivo poeta, que se eterniza en su obra. El verbo *cegar*, por otro lado, también vincula a Keats y a Borges a través de un tópico recurrente en la obra del segundo: la pérdida de la vista, que el argentino sufrió desde muy pronto en la vida.

Como puede verse, la conciencia de la finitud es una constante en la poesía de Keats. Tal conciencia se encuentra también en el epitafio que el poeta escribió para sí mismo y en los últimos tres versos de un soneto de Keats —“When I have fears that I may cease to be”—. Como punto de partida de mi conclusión, transcribo los versos finales de dicho soneto, así como el epitafio. En el soneto, después de contemplar la brevedad de su propia vida en contraste con todas sus ambiciones, la voz poética dice: “—then on the shore / Of the wide world I stand alone, and think / Till love and fame to nothingness do sink” (Keats, 1982f: vv. 12-14). En la tumba de Keats, por otra parte, según sus propias instrucciones, está grabada la siguiente leyenda: “Here lies one whose name was writ on water”. Nótese que tanto los versos citados como el epitafio comparten palabras asociadas con el agua. Estas palabras contrastan con el soneto de Borges y, específicamente, con su dístico, que tiende a referirse a otro elemento: el fuego. La palabra *urna* (verso 11) lo anuncia. La flama se ha transmutado, sin embargo, no en “cenizas” (v. 14), sino en “gloria” (v. 14).

Llama la atención que un poeta tan consciente de la finitud propia y universal, de la naturaleza líquida y escapadiza de la vida, sea conmemorado por Borges en términos de una eternidad abstracta. No obstante, esa transformación ígnea parece haber sido prevista por el propio Keats, quien escribió en los versos finales de su soneto “On Sitting Down to Read *King Lear* Once Again”: “When through the old oak

forest I am gone, / Let me not wander in a barren dream: / But, when I am consumed in the fire, Give me new phoenix wings to fly at my desire” (Keats, 1982d: vv. 11-14). Ciertamente, estos versos no se refieren a la muerte, sino al deseo de un efecto de la experiencia de lectura de una de las grandes tragedias de Shakespeare. Sin embargo, representan el acto de leer como una transfiguración que ocurre en la mente, lo mismo que la inmortalidad de Keats se da en la “pánica memoria” según el soneto del argentino.

En las páginas previas he ofrecido una lectura de un soneto poco estudiado de Borges. He tenido como propósito desentrañar los mecanismos de la composición y las formas en que éstos pueden reestablecer relaciones no sólo con uno de los poetas favoritos del escritor latinoamericano, sino también con la poesía inglesa. El soneto parte de lo temporal y lo sucesivo, pero se prolonga hacia lo que es eterno y, curiosamente, a la vez, inmediato. Para llevar a cabo estas progresiones, la voz poética se vale no sólo de distintos tipos de contrastes y paralelismos, sino de alusiones a la obra de Keats y, como se ha sugerido, posiblemente de algunos otros poetas ingleses, importantes tanto para el romántico como para el argentino. En el soneto, la experiencia de la belleza es el origen de la poesía y el fundamento de su eternidad.

La arquitectura de este poema queda definida al mismo tiempo por un doble movimiento que se asocia con los ritmos no sólo del soneto inglés, sino también del soneto en español. En el prólogo de *El otro, el mismo* (1964), otro de sus libros de poemas tardíos (como *El oro de los tigres*), Borges recuerda su propósito juvenil de replicar en español los ritmos del verso inglés. Escribió: “si hubiera ejecutado esa aventura, yo sería un gran poeta, como aquel Garcilaso que nos dio la música de Italia, o como aquel anónimo sevillano que nos dio la de Roma, o como Darío, que nos dio la de Francia. No pasé de algún borrador urdido con palabras de pocas sílabas, que juiciosamente destruí” (Borges, 1974b: 857-858). Aunque Borges mismo declare su fracaso en un sentido absoluto, el soneto a John Keats y muchos otros de sus sonetos y otros poemas tardíos son testimonio de su éxito relativo. Tal vez este tipo de logro es más importante, en cuanto que nos deja textos híbridos, por donde cursan corrientes múltiples o, por lo menos, dobles. Keats hubiera estado complacido con ello.

Referencias bibliográficas

ALATORRE, Antonio. (2009). *Fiori di sonetti. Flores de sonetos*. Aldus; El Colegio de México.

- ARNOLD, Matthew. (2013 [1880-1918]). “Critical Introduction by Mathew Arnold: John Keats (1795-1821)”. En Thomas Humphry Ward (Ed.), *The English Poets* (Vol. iv—The Nineteenth Century: Wordsworth to Rosetti). Macmillan and Co. Recuperado el 31 de octubre de 2021 de <https://www.bartleby.com/337/1060.html>.
- BERNÈS, Jean Pierre. (1999). “Notices, notes et variantes”. En Jorge Luis Borges, *Oeuvres complètes* (Vol. 2; Jean Pierre Bernès, Ed.) (pp. 1117-1471). Gallimard.
- BORGES, Jorge Luis. “El ruiseñor de Keats”. (1974a [1952]) En *Obras completas* (pp. 717-719). Emecé.
- BORGES, Jorge Luis. (1974b [1964]). “Prólogo a *El otro, el mismo*”. En *Obras completas* (pp. 857-858). Emecé.
- BORGES, Jorge Luis. (1974c [1972]). “A John Keats (1795-1821)”. En Jorge Luis Borges, *Obras completas* (p. 1095). Emecé.
- BORGES, Jorge Luis; VÁZQUEZ, María Esther. (1979 [1965]) *Introducción a la literatura inglesa*. En Jorge Luis Borges, *Obras completas en colaboración* (pp. 805-857). Emecé.
- BYRON, George Gordon, Lord. (1986). *Don Juan* (T. G. Steffan, E. Steffan y W: W. Pratt, Eds.). Penguin Books.
- CAMURATI, Mireya. (2011). “Borges, ¿un argentino extraviado en la metafísica?”. *Variaciones Borges*. 31. 221-232.
- COUSINS, A. D.; HOWARTH, Peter (Eds.). (2011). *The Cambridge Companion to the Sonnet*. Cambridge University Press.
- GICOVATE, Bernardo. (1992). *El soneto en la poesía hispánica: historia y estructura*. Universidad nacional Autónoma de México.
- HELFT, Nicolás. (1997). *Jorge Luis Borges. Bibliografía completa*. Fondo de Cultura Económica.
- HIRSCH, Edward; BOLAND, Eavan (Eds.). (2008). *The Making of a Sonnet*. W. W. Norton and Company.
- KEATS, John. (1982a). “If by dull rhymes our English must be chained”. En *Complete Poems* (Jack Stillinger, Ed.) (p. 278). The Belknap Press of Harvard University.

- KEATS, John. (1982b). “Ode on Melancholy”. En *Complete Poems* (Jack Stillinger, Ed.) (pp. 283-284). The Belknap Press of Harvard University.
- KEATS, John. (1982c). “On First Looking into Chapman’s Homer”. En *Complete Poems* (Jack Stillinger, Ed.) (p. 34). The Belknap Press of Harvard University.
- KEATS, John. (1982d). “On Sitting Down to Read *King Lear* Once Again”. En *Complete Poems* (Jack Stillinger, Ed.) (pp. 165-166). The Belknap Press of Harvard University.
- KEATS, John. (1982e). “To Autumn”. En *Complete Poems* (Jack Stillinger, Ed.) (pp. 360-361). The Belknap Press of Harvard University.
- KEATS, John. (1982f). “When I have fears that I may cease to be”. En *Complete Poems* (Jack Stillinger, Ed.) (pp. 166). The Belknap Press of Harvard University.
- KESSLER, Stephen. (2010a). “Introduction”. En Jorge Luis Borges, *The Sonnets* (Stephen Kessler y Suzanne Jill Levine, Eds.) (pp. XI-XIX). Penguin Books.
- KESSLER, Stephen. (2010b). “Notes”. En Jorge Luis Borges, *The Sonnets* (Stephen Kessler y Suzanne Jill Levine, Eds.) (pp. 302-307). Penguin Books.
- LEVIN, Phyllis (Ed.). (2001). *The Penguin Book of The Sonnet. 500 Hundred Years of a Classic Tradition in English*. Penguin Books.
- LINARES, Gabriel. (2006). “El arquetipo y el monstruo”. En Rafael Olea Franco (Comp.), *Fervor crítico por Borges* (pp. 73-92). El Colegio de México.
- MARTIN, Jorge. (2010). “Borges: ¿nominalista o antinomialista?”. *Variaciones Borges*, (30), 183-198.
- MILTON, John. “On Shakespeare. 1630”. (1990). En *John Milton: A Critical Edition of the Major Works* (Stephen Orgel y Jonathan Goldberg, Eds.) (pp. 20). Oxford University Press.
- SÁNCHEZ, Osmar. (2013). “El soneto en Borges: el ‘soneto Borges’”. *Variaciones Borges*, (35), 43-72.
- STAVANS, Ilán (Ed.). (2015). *Los mejores sonetos de la lengua castellana*. Fondo de Cultura Económica.
- WEINBERG, Liliana. (1999). “Magias parciales del ensayo”. En Rafael Olea Franco (Comp.), *Borges: desesperaciones aparentes y consuelos secretos* (pp. 99-141). El Colegio de México.