

BORGES Y LA TRADICIÓN METAFÓRICA

Juan Manuel García Ramos
Universidad de La Laguna

RESUMEN

Borges dijo en 1945 que hablar era metaforizar y toda su vida se dedicó, desde su obra creativa, desde su obra crítica, desde sus comparecencias públicas, académicas o extraacadémicas, a demostrarnos que no hay diferencia entre lenguaje literal y lenguaje figurativo; ambos son vanos intentos de apalabrar una realidad siempre inasible. Su postura se instala en una tradición crítica que se inicia en Cicerón y llega a nuestros días.

PALABRAS CLAVE: Jorge Luis Borges, metáfora.

ABSTRACT

In 1945 Borges stated that to speak was to metaphorize and all his life he strove —through his creative works, his critical writings, his academic and extra-academic public appearances— to demonstrate to his readers that there is no difference between literal and figurative language: in both cases they are merely vain attempts to render into words an ever inaccessible reality. His point of view was set within a cultural tradition which was initiated with Cicero and reaches down to our own days.

KEY WORDS: Jorge Luis Borges, metaphor.

A Ramón Trujillo.

El origen de este trabajo se remonta a 1981, cuando esbozamos los posibles itinerarios de una crítica original de la literatura hispanoamericana nacida desde ella misma, desde sus mismos creadores. Ese primer acercamiento general fue presentado como ponencia en el XXI Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, celebrado en marzo de 1982 en la Universidad de Puerto Rico, bajo el título de «El ensayo de la crítica: de Rodó a Paz», y publicado, un año más tarde, en el número dos de la *Revista de Filología* de la Universidad de La Laguna con el nuevo rótulo de «Una tradición de la crítica de la literatura hispanoamericana»¹.

«Borges y la tradición metafórica» es un capítulo que anticipamos del libro *Borges: la crítica y la enseñanza de la literatura* que desarrolla también un bloque de lo apuntado por nosotros en 1981. ¿De qué se trataría ahora?

De releer a Borges desde esas perspectivas, de contabilizar sus permanentes actitudes ante la crítica y la enseñanza de los textos literarios, no ya sólo en páginas ínsitamente exegéticas o didácticas, sino en su obra creativa más pura y en sus innumerables comparecencias públicas, ya en entrevistas personales, ya en conferencias o en apariciones semejantes.

Se trata de sistematizar, hasta donde sea posible, esas prevenciones, de adivinar en ellas su posible correlación, de analizar su auténtica originalidad.

Desde Darío se «inaugura en Hispanoamérica la conciencia crítica, la voluntad de reflexión teórica sobre la práctica poética[...] La postulación estética aparece no sólo en los prólogos de sus poemarios, como en las ‘Palabras liminares’ de *Prosas profanas*, en el ‘Prefacio’ de *Cantos de vida y de esperanza* o en las ‘Dilucidaciones’ de *El canto errante*, sino también en poemas como ‘Yo soy aquel que ayer no más decía...’, en *Los raros*, en tantos artículos de crítica literaria o plástica [...] Desde entonces, como lo afirma Octavio Paz, ‘teoría y práctica serán inseparables en el arte de nuestro tiempo’².

En esa trayectoria se aloja con comodidad la producción de Borges en un incesante espejar crítico y creativo que se asemeja a la continua asociación/disociación de las «palabras y las cosas»³.

La validez de la literatura para Borges no reside en su correspondencia con lo real, sino en su capacidad inventiva de formas y de mundos imaginarios. Y si la literatura de creación se coloca al margen de la causalidad mundo real-obra artística, y marcha independiente, la crítica que la enjuicia está en su derecho de erigirse en un nuevo lenguaje paralelo, dotado de autonomía, sin límites que restrinjan las infinitas significaciones otorgadas a las obras.

La creación y la crítica exhiben su relación analógica con los distintos idiomas del mundo desterrados de la autoridad de la Palabra Primera, la de la profunda semejanza con las cosas, y condenados a su relativización y a la búsqueda fragmentada —babélica— de la verdad fugitiva.

¹ Al cobijo de lo reflexionado en la ponencia presentada y debatida en Puerto Rico, se ha abierto una línea de investigación en la Universidad de La Laguna que hasta hoy ha dado lugar a una tesis doctoral, bajo nuestra dirección, de la profesora Belén Castro Morales: *José Enrique Rodó en la Edad Ecléctica*, defendida en 1988 y merecedora de máxima calificación, y al proyecto de investigación colectivo presentado en 1989 por la Sección de Literatura Hispanoamericana del Departamento de Filología Española de la mencionada Universidad de La Laguna, con el título de «Crítica y creación literaria del Modernismo a las Vanguardias a través de sus revistas y manifiestos», financiado por el Vicerrectorado de Investigación de La Laguna, según acuerdo tomado por la Junta de Gobierno de esa universidad el día diecinueve de septiembre de 1989, con apoyo complementario del Programa Sectorial de Promoción General del Conocimiento (Resolución de la Secretaría de Estado de Universidades e Investigación del Ministerio de Educación y Ciencia español, de treinta de enero de 1989 —BOE veinticuatro de febrero de 1989).

² YURKIEVICH, Saúl (1976) *Celebración del Modernismo*, Barcelona, Tusquets, p. 48.

³ FOUCAULT, Michel (1974) *Las palabras y las cosas*, México..., siglo XXI editores, tr. Elsa Cecilia Frost, pp. 42-56.

Michel Foucault en *Las palabras y las cosas*, ese libro inspirado por un texto de Borges, reconoce este carácter del hecho literario descubierto por el escritor argentino:

A partir del siglo XIX, la literatura vuelve a sacar a la luz el ser del lenguaje: pero no tal como aparecía a fines del Renacimiento. Pues ahora ya no existe esta Palabra Primera, absolutamente inicial, que fundamentaba y limitaba el movimiento infinito del discurso; de aquí en adelante, el lenguaje va a crecer sin punto de partida, sin término y sin promesa. El texto de la literatura traza día a día el recorrido de este espacio vano y fundamental⁴.

Don Quijote fue quizá el primero en descubrir que el hecho de nombrar las cosas no quiere decir que las cosas existan. El lenguaje ha roto su atávica vinculación con las cosas y presume ya de su soberanía particular⁵.

⁴ *Ibidem*, p. 52.

⁵ El mundo y nuestras relaciones con el mundo —la literatura ha intentado siempre expresar todos los matices de la experiencia del mundo y del Yo— se pueden nombrar de muchas maneras y todas pueden ser lícitas porque entre la realidad y el lenguaje que la nombra no hay sino arbitrariedad —concepto que usamos en clave saussureana—, pues, si no fuera así sólo habría una lengua en el mundo. Cada uno de nosotros puede definir el no dormir de noche, como se espera que todos hagamos, como «insomnio», pero también como «crisis de lucidez», como gusta llamar al insomnio el Gabriel García Márquez de *El general en su laberinto*. Cada apalabramiento es una experiencia y no tiene por qué haber jerarquías.

La palabra «hielo» en el primer capítulo de *Cien años de soledad* es para Aureliano Buendía un asombro porque la asocia a aquel material que tiene delante de sus ojos por primera vez, pero su padre hubiera podido usar otra expresión y le hubiera impresionado de la misma manera.

Gabriel García Márquez lo cuenta muy bien en una entrevista con Ernesto González Bermejo en la revista *Triunfo*, Madrid, núm. 441, 14 de noviembre de 1970, p. 15: «La primera idea que tuve yo de *Cien años de soledad*, la primera imagen —porque yo lo primero que tengo de un libro es una imagen, no es una idea o un concepto, es una imagen— es la de un viejo que lleva a un niño a conocer el hielo... Es la imagen de una vez que mi abuelo me llevó a conocer un dromedario en un circo. Pero, al mismo tiempo, en Aracataca, donde vivíamos nosotros, yo nunca había tenido la oportunidad de conocer el hielo. Y una vez al comisariato de la compañía bananera llegaron unos pargos congelados, y me llamó mucho la atención ver aquellos pargos que parecían piedras, y se lo pregunté a mi abuelo. Y mi abuelo, que siempre me lo explicaba todo, me dijo que parecían piedras porque estaban congelados, y yo le pregunté qué eran congelados y me dijo que los habían metido en hielo. Y, claro, al tener que decidir entre el dromedario y el hielo, yo le pregunté qué era hielo, y me agarró de la mano y me llevó al comisariato, pidió que abrieran una caja de pargos congelados y yo conocí el hielo, yo me quedé con el hielo, porque, literariamente, era mucho más sugestivo. Lo que es increíble ahora es que, de esa imagen, sencillísima, partió todo *Cien años de soledad*».

Cuando el niño Gabriel García Márquez le pregunta a su abuelo qué es congelado, hubiera podido recibir por respuesta otro término con los mismos efectos fascinantes. Las palabras siempre pueden sorprendernos, cuando vemos un árbol puntiagudo y nos dicen que se llama ciprés, o cuando leemos a Gerardo Diego y nos dice que también puede llamarse «enhiesto surtidor de sombra y sueño».

Y así, para el pequeño Aureliano, es tanto una metáfora el término hielo, como podría serlo nieve o iceberg. Y García Márquez consigue que nosotros asistamos a ese asombro a través del contexto que crea con las palabras, mediante la atmósfera de creación idiomática a la que nos conduce; ese contexto es el que dota a las palabras de literariedad, de poeticidad. Tenemos la sensación de que estamos asistiendo al nacimiento del mundo, al nacimiento del lenguaje.



La literatura, y la crítica y la enseñanza de ella, por tanto, se suman a los múltiples lenguajes del mundo y su aparente arbitrariedad es un rasgo compartido con tales lenguajes, una arbitrariedad que aleja a unas y a otros por igual del discurso fundacional que era la imagen exacta de lo que enunciaba.

Este juego de relatividades inventariado por Foucault a través del hallazgo de «El idioma analítico de John Wilkins», ha sido practicado por Borges desde sus primeras incursiones en el oficio literario.

En el prólogo al volumen *El jardín de senderos que se bifurcan*, Borges no tiene inconveniente en reconocer su preferencia por lo que él denomina «la escritura de notas sobre libros imaginarios». Se refiere, en concreto, a «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius» y al «Examen de la obra de Herbert Quain».

En el primero de esos textos, por un procedimiento que semeja al de las cajas chinas o las matryoshkas rusas, nos coloca ante la noticia de un país imaginario, Uqbar, en cuya literatura se recoge la existencia de una región también imaginaria, Tlön, convertida más tarde en planeta, cuya historia, a su vez, se cuenta por extenso en una segunda parte de la Primera Enciclopedia de Tlön, intitulada *Orbis Tertius*, o *Tercer País*.

La magia de la escritura nos traslada, desde el descubrimiento y la reseña de un artículo inexistente sobre Uqbar en una *The Anglo-American Cyclopedia*, consultada por Adolfo Bioy Casares, interlocutor de Borges en el relato, hasta la macroenciclopedia que viene a ser *Orbis Tertius*.

Los textos son mundos; escribirlos es crearlos y comentarlos es recrearlos. La crítica de esos textos da nacimiento a las fingidas realidades que evocan. Uqbar, Tlön, Orbis Tertius son sólo a través de su escritura. Son —existen— sólo a través de la crítica de su escritura. Criticar es crear. ¿Enseñar literatura es también crearla?

En el «Examen de la obra de Herbert Quain», Borges, a través del personaje que da título al cuento, declara que de las diversas felicidades que puede suministrar la literatura, la más alta es la invención. Al recorrer la obra de Quain: una novela policial, *The God of the Labyrinth*, otra novela «regresiva y ramificada», *April March*, una comedia heroica en dos actos, *The Secret Mirror*, y *Statements*, «acaso el más original de sus libros», de cuyo género no se nos da pista alguna, Borges pone en pleno funcionamiento la afirmación de su personaje sobre la felicidad de la ficción.

El mismo Borges, constituido impudicamente en la voz del narrador de su cuento, se divierte dibujando la personalidad inexistente de Quain y los pormenores de una obra todavía más inexistente.

Todos los artificios de la crítica textual son accionados con el fin de dotar de verosimilitud un ardid de la imaginación. En su labor de comentarista, Borges da nacimiento a una criatura que, a su vez, ha dado a la luz otras criaturas. El más puro «play in the play», «l'histoire dans l'histoire». No obstante, al recurrir a la jerga de la crítica literaria resulta una fórmula particularmente estimada por Borges, en su doble condición de narrador puro y de crítico puro. Un ir y venir que termina por borrar los contornos de esos dos oficios de la literatura, de esos dos lenguajes y de sus reglas tradicionales de construcción. De sus internas relatividades.

De la contigüidad de la creación y de la crítica, también hay ejemplos en la obra ensayística de Borges.

El texto «La muralla y los libros», recogido en *Otras inquisiciones*, nos relata algunos extremos sorprendentes de la personalidad del emperador de la China, Shih Huang Ti, constructor de murallas ciclópeas y destructor del pasado nacional. La atractiva biografía de Huang Ti sirve a Borges para introducir una de sus observaciones críticas más citadas: «esta inminencia de una revelación, que no se produce, es, quizá, el hecho estético».

En esa tangencialidad construye Borges tanto sus narraciones como sus «inquisiciones» críticas; juego de verdades y de mentiras a medias; envite al lector que ha de rastrear en las fuentes la existencia o inexistencia de los nombres que protagonizan sucesos de todo linaje, con especial énfasis en lo extraordinario de sus conductas.

Criticar es crear y enseñar literatura es también crear. Todo es metáfora: «Hablar es metaforizar, es falsear; hablar es resignarse a ser Góngora», nos dice un Borges muy temprano⁶.

Hemos de partir de un convencimiento:

La metáfora no es, por ello, un mecanismo excepcional, sino una técnica común, acaso la más notable, de la creación idiomática, pues el lenguaje, al poseer una naturaleza diferente de aquella otra que es la propia del mundo «real», está siempre en condiciones de añadir constantemente nuevos seres a esa realidad no lingüística, que equivocadamente se considera primaria⁷.

Borges asume este juego en toda su literatura creativa, ya sea poética, narrativa o ensayística, y lo asume también cuando trata de recomendar cómo un alumno ha de acercarse a sus libros.

Según el escritor argentino, hemos de buscar el placer de la lectura y no tanto los datos biográficos, las fechas de edición o las bibliografías que acompañan al libro que tenemos en nuestras manos. Hemos de buscar la revelación excepcional, el diálogo único, casi siempre irreplicable, que se establece entre un texto y su lector.

Nunca leemos el mismo libro a pesar de recorrer con nuestra vista las mismas páginas. Nuestra recepción lectora varía con el tiempo. Somos una sucesión de «otros» que acceden sin interrupción a una inscripción físicamente invariable⁸.

⁶ BORGES, Jorge Luis (1945) «Nota sobre la paz», en la revista *Sur*, Buenos Aires, núm. 129, julio, p. 9.

⁷ TRUJILLO, Ramón (1996) *Principios de semántica textual*, Madrid, Arco/Libros, S.L., p. 66.

⁸ «Es que para Borges, como para Valéry, el autor de una obra no detenta [*sic*] y no ejerce sobre ella ningún privilegio, la obra pertenece desde su nacimiento (y tal vez antes) al dominio público, y vive sólo de las innumerables relaciones con las otras obras en el espacio sin fronteras de la lectura. Ninguna obra es original, porque 'el número de fábulas o de metáforas de que es capaz la imaginación de los hombres es limitada' [Borges dixit], pero toda obra es universal, ya que 'esas contadas invenciones pueden ser todo para todos como el Apóstol'. 'La obra que perdura es siempre capaz de una infinita y plástica ambigüedad [...] es un espejo que declara los rasgos del lector...' [habla Borges de nuevo en las frases encerradas por las comillas inglesas] y esta participación del

Toda la literatura de Borges, incluyendo sus devaneos críticos, y sus actitudes ante la enseñanza de tal disciplina escenifican ese continuo desdoblamiento de la naturaleza propia del lenguaje. Ese juego de inventarios de una realidad siempre inasible; tan fugitivamente evocable. Por ello no importa escribir notas críticas sobre libros que simplemente no existen.

No obstante, la metáfora crítica los hará tan «reales» como cualesquiera otros que podamos tocar con nuestras manos. Tan «reales» y tan divertidos. ¿No es lo que experimentamos al leer textos como «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius» o «Examen de la obra de Herbert Quain» o «El acercamiento a Almotásim»?

Toda la obra literaria de Borges gira en torno a esa concepción del arte como traducción infinita de una realidad inapresable.

En ese sentido, un paisano de Borges, el ensayista H.A. Murena, dejó argumentado con valentía tal proceso creador. En principio, nos señala con rotundidad, como ya lo hemos visto en las citas del mismo Borges y de Ramón Trujillo, que toda palabra es metafórica; es decir, que toda palabra abarca, según se la use, más o menos mundo «que lo que la convención supone que abarca. Si digo ‘el rey se marchó a su casa’, casa sustituye a castillo, es metáfora de reducción. Si digo de una persona que ‘es una casa’, casa sustituye a criatura, es metáfora de ampliación»⁹.

Y todavía nos precisa más las cosas: «El arte, a través de la metáfora, viene a cambiar todos los lugares y criaturas del mundo, para que cada cosa viviente, al comprender que no es lo que creía, pueda ser más, pueda ser cualquier otra cosa, todo lo que debe. El arte viene a salvar al mundo [...] *Meta-fero*, metáfora, es sinónimo griego del latino *trans-ducere*, traducir: llevar más allá. Se sabe que la metáfora consiste en cambiar de contexto a los elementos del mundo, a fin de que, rotas las asociaciones vulgares de uso, resplandezca la oculta verdad de éstos»¹⁰.

El «todo es metáfora» defendido tanto por Borges como por Trujillo y Murena es una idea frecuente en otros muchos teóricos y creadores literarios. Sin agotar una lista que no se cierra en virtud de renovadas aportaciones, sí nos gustaría seleccionar

lector constituye toda la vida del objeto literario. ‘La literatura no es agotable, por la suficiente y simple razón de que un solo libro no lo es. El libro no es un ente incomunicado: es una relación, es un eje de innumerables relaciones’. Cada libro renace en cada lectura y la historia literaria es al menos tanto de la historia de las maneras o de las razones de leer, como la de las maneras de escribir o de los objetos de escritura: ‘Una literatura difiere de otra, ulterior o anterior, menos por el texto que por la manera de ser leída: si me fuese otorgado leer cualquier página actual —ésta, por ejemplo— como la leerán en el año dos mil, yo sabría cómo será la literatura el año dos mil’. Cfr. GENETTE, Gérard, *Figuras. Retórica y estructuralismo*, Córdoba, Argentina, Ediciones Nagelkop, 1970, tr. Nora Rosenfeld y María Cristina Mata, donde está recogido el trabajo sobre la obra borgiana, «La utopía literaria», ya publicado por Genette en el número extraordinario de la revista *L’Herne*, sobre la obra de Borges, editado en París en 1981, pp. 323-327. Con respecto a las ideas de Borges sobre el papel del lector a la hora de conceptuar integralmente una obra literaria, hemos de ver lo defendido por Michael RIFFATERRE en *Ensayos de estilística estructural*, Barcelona, Seix Barral, 1976, tr. Pere Gimferrer, en lo que se refiere a la figura del «archilector».

⁹ MURENA, H.A. (1984) *La metáfora y lo sagrado*, Barcelona, Alfa, p. 54.

¹⁰ *Ibidem*, pp. 61 y 75.

algunas posturas que fortalecen, desde otras perspectivas no menos válidas, los planteamientos de los ya citados Borges, Trujillo y Murena.

Entre esas posturas, cabría elegir las de autores tan diversos en las disciplinas cultivadas y distantes en el tiempo como son Cicerón, Herder, Nietzsche, José Antonio Ramos Sucre, Fernando Pessoa, Wittgenstein, Ana María Barrenechea, Rafael Gutiérrez Girardot, Lévi-Strauss, Jonathan Culler o el ambicioso trabajo del filósofo francés Paul Ricoeur sobre lo que él mismo llama *la metáfora viva*.

En el siglo I a.C., Cicerón ya afirmaba que:

Nada es tan increíble que la elocuencia no lo pueda hacer verosímil, nada tan sombrío ni tan rudo que no pueda ganar brillo y refinamiento en un discurso.

Y también se preguntaba:

¿Cuál es la diferencia entre nosotros, excepto que yo llamo las cosas conocidas con nombres conocidos mientras ellos inventan palabras nuevas para decir lo mismo¹¹.

En 1874, Friedrich Nietzsche, en un tratado sobre Retórica y Lenguaje, volvía de nuevo sobre Cicerón y nos recordaba que «el modo metafórico del discurso nació de la necesidad, bajo la presión de la indigencia y de la penuria, aunque no tardó en acudir a él por placer». Para Nietzsche, «en la medida en que no hay diferencia entre las palabras propiamente dichas y los tropos, tampoco la hay entre el discurso normal y lo que se llama *figuras retóricas*»¹².

En torno a los años treinta del siglo XX, dos autores tan curiosos como el venezolano José Antonio Ramos Sucre y el portugués Fernando Pessoa, reflexionan sobre el fenómeno de la metaforización y dan sus pareceres al respecto.

Ramos Sucre lo hace en un texto intitulado «Granizada» (1927-1929) y afirma en él que «es buen escritor el que usa expresiones insustituibles». Toda obra es para Ramos Sucre una metaforización personal, una manera intransferible de apalabrar el mundo¹³.

Y Fernando Pessoa, en uno de los fragmentos de los que consta su bello y profundo *Libro del desasosiego*, inédito hasta el año 1982 y elaborado desde 1912 hasta 1935, fecha en que muere nuestro autor, se apresura a confesarnos que «hay metáforas que son más reales que la gente que anda por la calle»¹⁴.

¹¹ Cfr. Los textos *Paradojas de los estoicos* I. 3, y *Sobre los límites de los bienes y de los males* V. xxix. Cito por la traducción actualizada de los textos del escritor latino de María MORRÁS, *Ética para cada día*, Barcelona, Península, 2000, pp. 61-62.

¹² Cfr. NIETZSCHE, Friedrich (2000) *El libro del filósofo. Retórica y lenguaje*, Madrid, Taurus. Los textos sobre retórica fueron seleccionados y preparados por Philippe Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy. Ver pp. 142, 159 y 160.

¹³ RAMOS SUCRE, José Antonio (1999) *Obra poética*, prólogo de Guillermo Sucre y compilación de Katyna Henríquez, México, F.C.E., pp. 447-452.

¹⁴ PESSOA, Fernando (1997) *Libro del desasosiego*, traducción del portugués, organización, introducción y notas de Ángel Crespo, Barcelona, Seix Barral, 18ª ed., p. 50.



Al final de la década de los treinta, Ludwig Wittgenstein, con su prosa aforística, sentencia sobre el proceso de la metaforización: «Porque lo que se puede decir mediante un símil, también se puede decir sin él»¹⁵.

En 1953, la ensayista Ana María Barrenechea publica un trabajo sobre «Borges y el lenguaje» en la *Nueva Revista de Filología Hispánica*¹⁶, y en esas páginas cita un artículo publicado por el autor de «El aleph» en la revista *Sur*, en 1945¹⁷, donde Borges defiende con claridad la tesis que nosotros intentamos vincular a toda su obra, tanto creativa como crítica. Dice allí Borges: «Hablar es metaforizar, es falsear; hablar es resignarse a ser Góngora».

Las palabras del maestro argentino parecen el eco de las recordadas en 1954 por el historiador de la crítica René Wellek cuando trata de estudiar la figura eminente de Johann Gottfried Herder, el filósofo prerromántico alemán nacido en la Prusia oriental en 1744, y en particular sus teorías sobre el origen del lenguaje. Para Wellek

En la mente de Herder, el lenguaje se asocia con la literatura desde sus mismos principios. La primera colección de los *Fragmente* se abre con la declaración de que «el genio lingüístico es también el genio de la literatura de la nación». De aquí que los orígenes de la poesía y del lenguaje sean uno solo... El lenguaje primigenio no fue sino una colección de elementos poéticos¹⁸.

Entre el «hablar es metaforizar» de Borges y lo anticipado por Herder al equiparar «genio lingüístico» con «genio de la literatura», se dan vecindades de pensamiento que no sólo insisten en lo que venimos defendiendo sino que nos animan a seguir recorriendo otros textos inspirados en parecidos principios.

Así, el caso del crítico y profesor colombiano, tantos años afincado en Europa, Rafael Gutiérrez Girardot, al estudiar *La imagen de América en Alfonso Reyes*¹⁹ y al recordarnos al Martin Heidegger que sostenía que la «esencia de la imagen consist(e) en hacer ver algo»²⁰; algo que es la esencia (eidos) y cuya revelación acontece por la palabra (logos). En suma: «la imaginación poética, recalca Gutiérrez Girardot, es un descubrimiento, mediante la palabra, de la realidad».

Imágenes poéticas y lenguaje de uso cotidiano: ambos aspiran a dar nombre a algo, a traer a la realidad convencional algo a través de un instrumento compartido: la palabra. Sólo la palabra. En su trabajo *Jorge Luis Borges. Ensayo de interpreta-*

¹⁵ WITTGENSTEIN, Ludwig (1997) *Movimientos del pensar. Diarios. 1930-1932 / 1936-1937*, edición de Ilse Somavilla, traducción de Isidoro Reguera, Valencia, Pre-Textos, p. 109.

¹⁶ Número homenaje a «Amado Alonso», México, 1953, año VII, núms. 3-4, pp. 551-569.

¹⁷ BORGES, Jorge Luis, «Nota sobre la paz», ya cit., p. 9.

¹⁸ WELLEK, René (1969) *Historia de la Crítica Moderna (1750-1950). La segunda mitad del siglo XVIII*, Madrid, Gredos, [no consta traductor], p. 217.

¹⁹ GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael (1955) *La imagen de América de Alfonso Reyes*, Madrid, Ínsula, p. 14.

²⁰ HEIDEGGER, Martin (1954) *Vorträge und Aufsätze*, Neske, Pfullingen, p. 200.

*ción*²¹, Gutiérrez Girardot volverá sobre lo mismo: «La metáfora tiene, pues, una función intelectual; es la misma que tiene el lenguaje en su concepción habitual: la de expresar verdades ocultas».

En esa línea de pensamiento, insiste el antropólogo francés Claude Lévi-Strauss al ser entrevistado por Georges Charbonnier. Para Lévi-Strauss,

Los materiales de los que se vale el poeta están ya dotados de significación. Son palabras o grupos de palabras las que tienen sentido y, al combinarlas, el poeta trata de modificar el sentido, de modularlo o de enriquecerlo, mientras que los materiales de que se vale un pintor abstracto... no son elementos que posean en sí mismos una significación²².

Modificar, modular o enriquecer el sentido: la lengua cotidiana y la poesía «transportan» por igual signos, metaforizan siempre hasta hacernos ver ese «algo» al que se refería Heidegger.

Cuando hablamos de metaforización estamos obligados a referirnos a otro concepto como es el de la «literariedad», tan puesto de moda en su día por los formalistas rusos. Precisamente para Roman Jakobson, la literatura consistía en «una violencia organizada que se ejerce sobre el lenguaje ordinario»²³.

Para la crítica posterior representada por el norteamericano Jonathan Culler, ayer teórico del estructuralismo y hoy abierto a las últimas tendencias hermenéuticas, la «literariedad» de la literatura sigue planteada en los mismos términos adelantados por los formalistas. Esa «literariedad», sostiene Culler, «podría residir en la tensión que genera la interacción entre el material lingüístico y lo que el lector, convencionalmente, espera que sea la literatura»²⁴. Pero en esa misma obra, Culler no deja de referirse a lo que hoy significan para la crítica de la literatura las *figuras retóricas*.

Según el profesor de la Universidad de Cornell, la teoría reciente no suele distinguir entre figuras y tropos y, «de hecho, ha puesto en duda la noción de un significado 'literal' u 'ordinario' del cual se desvíen las figuras y tropos»²⁵.

Y va aún más lejos y se acerca muchos siglos más tarde a la concepción de la metáfora que invocaba el mismo Cicerón y que luego desarrolló Friedrich Nietzsche.

Culler nos recuerda cómo algunos teóricos de la literatura han llegado a la conclusión —para él paradójica— de que el lenguaje es fundamentalmente figurativo y que lo que llamamos significado literal son figuras cuya naturaleza figurativa se ha olvidado. «Desde esta perspectiva, no se trata de que no haya distinción entre

²¹ Madrid, Ínsula, 1959, p. 59.

²² LÉVI-STRAUSS, Claude (1969) *Arte, lenguaje, etnología. Entrevistas con Georges Charbonnier*, México, siglo XXI, editores, 2ª ed., traducción de Francisco González Aramburu, p. 115.

²³ Cfr. EAGLETON, Terry (1980) «¿Qué es la literatura?», *Quimera*, Barcelona, núm. 52, pp. 41-48, traducción de Carlos Losilla.

²⁴ CULLER, Jonathan (2000) *Breve introducción a la teoría literaria*, Barcelona, Crítica, traducción de Gonzalo García, p. 48.

²⁵ *Ibid.*, p. 88.



lo literal y lo figurativo, sino de que los tropos y las figuras son estructuras fundamentales de nuestro lenguaje, en lugar de distorsiones o excepciones»²⁶.

Y uno de los teóricos que ha llegado a las conclusiones aludidas por Culler es el ya citado Paul Ricoeur en su ambiciosa obra *La metáfora viva*²⁷.

En el capítulo dedicado a la «Semántica y retórica de la metáfora», y al ocuparse de la obra del crítico norteamericano I.A. Richards, *The philosophy of Rhetoric* (Oxford, 1936), Ricoeur se alinea con las ideas defendidas en su momento por Richards y replantea el problema de las figuras retóricas y de la metáfora en particular. Dice allí Ricoeur:

No hay en esta obra ningún intento de clasificar las figuras; la metáfora aparece sin alusión alguna a su posible oposición a la metonimia o a la sinécdoque, como ocurría en la *Poética* de Aristóteles. Este rasgo negativo no es casual. ¿Qué se podría clasificar sino desviaciones? Y desviaciones ¿con respecto a qué, si no es respecto a significaciones fijas? Y ¿qué elementos del discurso son verdaderamente portadores de significaciones fijas...?²⁸

Volvemos al mismo sitio del que partimos después de siglos y de siglos de especulaciones críticas. El Borges de 1945 que se atrevía a decir que hablar era metaforizar, era falsear, significaba un eslabón de una extensa cadena teórica, pero esa idea lo acompañó de manera hegemónica a lo largo de toda su obra crítica y creadora, que en su caso era la misma empresa, pues el crítico jugó a la creación y el creador, el poeta, el narrador, se aprovechó, por regla general, de las falsas y provisionales propiedades que la crítica literaria anheló siempre poner en funcionamiento. Para Borges la crítica no era sino una metaforización de la creación.

Crítica y creación, en manos de Borges, participan de la misma broma, del mismo descreimiento fabulador. Borges se inscribe así en una tradición teórica que no sólo pone en duda lo que ya hemos venido diciendo, esa falsa oposición entre lenguaje literal y lenguaje figurativo, sino que convierte esa confusión entre lo supuestamente literal y lo supuestamente figurativo en uno de los primeros alicientes de toda su escritura. Borges se dedicó toda su vida a remover y a confundir los géneros literarios, a romper sus límites ficticios y a jugar con los convencionales espacios otorgados a los modos del decir y del nombrar por las rígidas poéticas nacidas con la filosofía griega y respetadas con sigilo hasta nuestros días. Volvemos a repetirlo: toda la obra literaria de Borges gira en torno a esa concepción del arte como traducción infinita de una realidad inapresable.

En cuanto a la obra crítica de Borges, se puede estar de acuerdo con Emir Rodríguez Monegal cuando la clasifica en tres periodos.

²⁶ *Ibid.*, p. 89.

²⁷ Madrid, Ediciones Cristiandad, S.A.-Ediciones Trotta, 2001, traducción de Agustín Neira. Editado por primera vez por Éditions du Seuil, París, 1975.

²⁸ *Ibid.*, p. 107.

Uno inicial que comprende tres volúmenes de los que abjuró Borges en vida, aunque después de muerto su viuda y albacea haya traicionado esa voluntad. Se trata de *Inquisiciones* (1925), *El tamaño de mi esperanza* (1926) y *El idioma de los argentinos* (1928), libro este último del que Borges sólo salvó el ensayo que da título a la obra.

El responsable de estas tres entregas es un autor nacionalista, que parece resucitar el viejo anhelo de Domingo Faustino Sarmiento de fundar un idioma argentino a base de caricaturizar el español hablado en ese país austral. Es un autor ultraísta —sin creérselo demasiado, todo hay que decirlo— enfrentado —eso sí— al Modernismo de Rubén Darío: «Abominamos los matices borrosos del rubenismo y nos enardeció la metáfora por la precisión que hay en ella, por su algébrica [*sic*] forma de correlacionar lejanías»²⁹. O más adelante, al ocuparse de la obra del estridentista mexicano Manuel Maples Arce y afirmar que «Generoso de imágenes preclaras, el estilo de Maples Arce lo es también de adjetivos, cosa que no debemos confundir con el charro despliegue de epítetos gesteros que usan los de la tribu de Rubén»³⁰.

El Borges de *Inquisiciones* es también un enemigo del gongorismo que luego llegaría a respetar.

El autor de *El tamaño de mi esperanza* es el escritor que reverencia la metáfora y que teoriza sobre ella: «Cualquier metáfora, por maravillosa que sea, es una experiencia posible y la dificultad no está en su invención (cosa llanísima, pues basta ser barajador de palabras prestigiosas para obtenerla), sino en causalizarla de manera que logre alucinar al que lee»³¹.

Pero, aparte de esos extremos manifestados en este primer periodo de su actividad crítica, el Borges de esos años también será el que redacta ensayos como «La encrucijada de Berkeley», «Profesión de fe literaria» o «La fruición literaria», incluidos, en su orden, en los tres títulos ya citados, *Inquisiciones*, *El tamaño de mi esperanza* y *El idioma de los argentinos*.

«La encrucijada de Berkeley» es su primer encuentro con el *Tratado sobre los Principios del Conocimiento Humano*, publicado por el irlandés George Berkeley en 1710, y su adhesión a la tesis central de ese libro: «Esse rerum est percipi: la perceptibilidad es el ser de las cosas: sólo existen las cosas en cuanto son advertidas...». En cuanto son nombradas, en cuanto son metaforizadas, diríamos nosotros, arrimando el ascua a la sardina de nuestros objetivos. No existe realidad material distinta y exterior a la mente.

«Profesión de fe literaria» es un alegato donde defiende que toda literatura es siempre autobiográfica. Toda poesía es una confidencia, y las premisas de cualquier confidencia son la confianza del que escucha y la veracidad del que habla³².

²⁹ BORGES, Jorge Luis (1994) *Inquisiciones*, Barcelona, Seix Barral (primera edición en 1925), p. 106.

³⁰ *Ibid.*, p. 131.

³¹ BORGES, Jorge Luis (1994) *El tamaño de mi esperanza*, Barcelona, Seix Barral (primera edición en 1926), pp. 128-129.

³² *Ibid.*, p. 131.



En ese ensayo también defiende Borges la relación particular que todo escritor mantiene con su idioma: «Pienso que las palabras hay que conquistarlas, viviéndolas, y que la aparente publicidad que el diccionario les regala es una falsía»³³.

Y vuelve además a enfrentar, desde una actitud humorística, cuando no absurda, el uso de la metáfora en el trabajo literario: «...la metáfora es un desmandamiento del énfasis, una tradición de mentir, una cordobesada en que nadie cree. (Sin embargo, no podemos prescindir de ella: el *estilo llano* que nos prescribió Manuel Gálvez es una redoblada metáfora, pues *estilo* quiere decir, etimológicamente, punzón, y *llano* vale por aplanado, liso y sin baches. Estilo llano, punzón que se asemeja a la pampa. ¿Quién entiende eso?»³⁴.

«La fruición literaria» encierra los primeros principios estéticos que rigieron al crítico Borges: «Es lamentable observación mía que cualquier hombre, a fuerza de recorrer muchos volúmenes para juzgarlos (y no es otra la tarea del crítico) incurre en mero genealogista de estilos y en rastreador de influencias. Vive en esta pavorosa y casi inefable verdad: La belleza es un accidente de la literatura; depende de la simpatía o antipatía de las palabras manejadas por el escritor y no está vinculada a la eternidad»³⁵.

Quizá residan en estos tres ensayos las ideas que más acompañaron a Borges a lo largo de toda su vida de pensador y de creador; sus ideas matrices sobre las que volveremos más adelante.

Rodríguez Monegal deslinda un segundo periodo en la trayectoria crítica de Borges que se extendería desde la publicación de *Evaristo Carriego* (1930) hasta la aparición de *Historia de la eternidad*, en 1936, con otro título, *Discusión* (1932), en medio de aquéllos.

En las páginas de *Evaristo Carriego* prosigue dándonos pistas de su estética literaria, tan alejada del en su día todopoderoso Modernismo: «...Rubén Darío, hombre que a trueque de importar del francés unas comodidades métricas, amuebló a mansalva sus versos en el *Petit Larousse* con una tan infinita ausencia de escrúpulos que *panteísmo* y *cristianismo* eran palabras sinónimas para él y que al representarse *aburrimiento* escribía *nirvana*»³⁶.

En ese libro, Borges defiende una vez más la trascendencia de la poesía popular a la hora de conocer la personalidad de un pueblo, y cita una afirmación muy divulgada de Andrew Fletcher para corroborar su teoría: «Si me dejan escribir todas las baladas de una nación, no me importa quién escriba las leyes». Para Borges, ese dictamen de Fletcher sugiere que la poesía común o tradicional puede influir en los sentimientos y dictar la conducta de una colectividad.

Y ése es el camino que recorrerá en un ensayo de su obra *Discusión* que desde su mismo título nos indica el objetivo perseguido: «La poesía gauchesca».

³³ *Ibid.*, p. 132.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ BORGES, Jorge Luis (1928) *El idioma de los argentinos*, Buenos Aires, M. Gleizer, Editor, pp. 103-104.

³⁶ BORGES, Jorge Luis (1989) *Obras completas*, t. I., Barcelona, Emecé, p. 122.

Borges rastrea en esa lírica los cimientos psicológicos de su pueblo, de la «mitología argentina», y exhibe su apego sin fisuras al *Martín Fierro* de José Hernández, un libro que para el Borges de esa época está más cerca de la «legislación» de la novela que de la «legislación» de la épica: metros heroicos, intervención de los dioses, destacada situación política de los héroes...

En otro ensayo del mismo libro, «La supersticiosa ética del lector», Borges se vuelve autocrítico con las letras de su nación y al tiempo postula lo que, a su entender, deben ser las libertades gozadas por un escritor de su jurisdicción. Borges denuncia la obsesiva influencia del «estilo» en los autores de su entorno y la indiferencia que muestran con respecto a su propia convicción, a su propia emoción.

En *Historia de la eternidad* se encuentra uno de los textos ya mencionados por nosotros en estas páginas, «El acercamiento a Almotásim», que representa un ejemplo más de ese género fundado por Borges que consiste en inventar notas críticas sobre libros inexistentes, una suerte de metáfora redoblada donde las palabras mienten dos veces.

El tercer y definitivo periodo de la actividad crítica de Jorge Luis Borges lo sitúa Rodríguez Monegal en el año 1952, fecha de publicación del volumen *Otras inquisiciones*, donde el autor bonaerense ha recogido trabajos correspondientes a dos décadas de actividad ensayística.

En *Otras inquisiciones* está el mejor Borges en el ejercicio de la crítica, en la confesión de sus gustos y de sus disgustos literarios. Para Rodríguez Monegal, después de este libro de 1952, sólo cabe mencionar algunos trabajos en colaboración con otros autores/as que, según el profesor uruguayo, nos alejan un poco del verdadero Borges. Aunque nosotros percibimos una continuidad de su vocación crítica en parte de su obra poética posterior, en cortas fulguraciones que citaremos tan sólo a título de ejemplo. Una de ellas se encuentra en la composición «Arte poética» de su libro *El hacedor*, de 1960: «Ver en la muerte el sueño, en el ocaso / Un triste oro, tal es la poesía...». La otra cita la extraemos del volumen *El otro, el mismo*, de 1964, y tiene que ver con el oficio desempeñado por Borges durante toda su vida: «Es curiosa la suerte del escritor. Al principio es barroco, vanidosamente barroco, y al cabo de los años puede lograr, si son favorables los astros, no la sencillez, que no es nada, sino la modesta y secreta complejidad»³⁷.

La penúltima afirmación de Borges detectada en un libro de poemas está en *Elogio de la sombra*, de 1969, y es casi un testamento indeseado:

No soy poseedor de una estética. El tiempo me ha enseñado algunas astucias: eludir los sinónimos, que tienen la desventaja de sugerir diferencias imaginarias; eludir hispanismos, argentinismos, arcaísmos y neologismos; preferir las palabras habituales a las palabras asombrosas; intercalar en un relato rasgos circunstanciales, exigidos ahora por el lector; simular pequeñas incertidumbres, ya que si la realidad es precisa la memoria no lo es; narrar los hechos (esto lo aprendí en Kipling y en las

³⁷ BORGES, Jorge Luis (1989) *Obras completas*, t. II, Barcelona, Emecé, p. 236.

sagas de Islandia) como si no los entendiera del todo; recordar que las normas anteriores no son obligaciones y que el tiempo se encargará de abolirlas. Tales astucias o hábitos no configuran ciertamente una estética. Por lo demás, descreo de las estéticas. En general no pasan de ser abstracciones inútiles; varían para cada escritor y aun para cada texto y no pueden ser otra cosa que estímulos o instrumentos ocasionales³⁸.

En otro poemario posterior, *El oro de los tigres*, de 1972, persiste ese ejercicio de descreimiento —y, en buena parte, de contradicción—, anotado más arriba:

Descreo de las escuelas literarias, que juzgo simulacros didácticos para simplificar lo(s) que enseñan, pero si me obligaran a declarar de dónde proceden mis versos, diría que del modernismo, esa gran libertad, que renovó las muchas literaturas cuyo instrumento común es el castellano y que llegó, por cierto, hasta España... Un idioma es una tradición, un modo de sentir la realidad, no un arbitrario repertorio de símbolos³⁹.

En cualquiera de los casos, como ya apuntamos, el Borges en su mejor momento crítico lo hallamos en *Otras inquisiciones* y sobre ese libro es necesario volver. Pero eso será en otro lugar y en otro tiempo.

³⁸ *Ibid.*, p. 353.

³⁹ *Ibid.*, p. 459.