

Borges y la metáfora

La metáfora en la parábola del Viejo y el Joven

El cuento titulado “El otro” en *El libro de arena* (1975; OC 3) concilia los efectos de sinceridad y naturalidad del discurso autobiográfico y el artificio de un clásico motivo fantástico, el *Doppelgänger*. Relata un imposible encuentro en circunstancias contradictorias: al borde del río Charles, “al norte de Boston, en Cambridge, en febrero de 1969”, y hacia 1919, al borde del Ródano, en Ginebra. Los dos términos del encuentro se llaman ambos, son ambos, Jorge Luis Borges, un muchacho desconocido y un hombre de edad famoso. Al borde del metafísico río del tiempo, el Borges anciano, autor de muchos, “tal vez demasiados”, libros, conversa con un Borges informe y adolescente, autor de un libro virtual que remeda conmovedoramente al simbolismo o el existencialismo, titulado *Los Ritmos rojos* o *Los Himnos rojos*, un Borges crédulo, que se imagina capaz de fraternidad con los oprimidos y parias, un Borges que repite frases hechas con infantil gravedad, diciendo por ejemplo que nadie ha penetrado como el maestro Dostoievski “en los laberintos del alma eslava”, un Borges no del rígido metal del que están hechos los viejos célebres, sino de arcilla vulnerable y moldeable. No hay igualdad o simetría entre los dos personajes; el Borges anciano es el narrador, el que vemos de cerca y desde dentro; el Borges joven es un espectro, una figura velada por la tierra ironía paternal de su doble. Al revés de cuanto sucede en *Hamlet*, el espectro del hijo se aparece no para revelar el secreto pasado, sino para recibir abrumadoras noticias del porvenir. Atterradoramente, el anciano revela a su joven fantasma el futuro único que le espera, compendian-do lo vivido en lo que es esencial para él (¿o ya para el otro?), las vicisitudes de la estirpe y la literatura: la ya lejana muerte del padre y la inquebrantable salud de la madre, el casamiento y los hijos de la hermana, equivalentes a una tácita confesión del propio celibato y falta de descendencia, los muchos libros escritos, cuentos fantásticos, y poesías

que procuran un “agrado no compartido”. Se congratula de que el joven no le preguntara nada “acerca del éxito o fracaso de los libros”, verosíblemente porque ve en ello la prueba de la índole pura o pudorosa de su ambición. Pero otro motivo posible de este agrado es que así el viejo Borges puede dispensarse de inquietar a su doble con la perspectiva de algo tan gravoso como la fama, “ese sueño de espejos en el sueño de un espejo” (“Spinoza”, *OC* 2: 308), fama que obliga al escritor a representarse a sí mismo en el teatro del mundo, y convierte sus preferencias, hábitos y manías en “atributos de un actor” (“Borges y yo”, *OC* 2: 186).

La experiencia mental del diálogo con el joven espectro podría entenderse como una tentativa de reencontrarse, más allá de la efígie ilustre del escritor maduro, con el que todavía puede ser todos los hombres, el hombre no convertido en símbolo, la intimidad de un muchacho cualquiera. Es vivida como “casi atroz”, tal vez porque conduce a un resultado diametralmente opuesto: el desvalido joven es anexionado por Borges, que, con el motivo o pretexto del cuento, pone al desnudo, con todas las coqueterías del pudor, lo que sólo él puede saber de la secreta vida adolescente, los libros en el armario del cuarto, incluso uno escondido detrás de los otros sobre las costumbres sexuales de los pueblos balcánicos”, o ese “atardecer en un primer piso de la plaza Dufour”, o Dufour, que magistralmente lo dice todo y no dice nada sobre los misterios de la iniciación erótica. Redactar el cuento significa proseguir esa “aventura indefinida, insensata y antigua” (“El otro tigre”, *OC* 2: 203), de escribir el otro Borges, el que no está escrito, dando pábulo para la curiosidad de biógrafos y de críticos. La empresa exige la reconstrucción del pasado a modo de apólogo o de parábola, utilizando un material idéntico al de las “conversaciones con periodistas”. El joven y el narrador son demasiado parecidos y demasiado distintos, pero la diferencia cabe en unas cuantas oposiciones simples. La más enfáticamente resaltada se funda en la metáfora. El adolescente cree ingenuamente en la creación metafórica; el viejo sabe que el repertorio de las metáforas válidas es “inmortal y pobre”, como la poesía del “Arte poética”:

Nuestra situación era única y, francamente, no estábamos preparados. Hablamos, fatalmente, de letras; temo no haber dicho otras cosas que las que suelo decir a los periodistas. Mi *alter ego* creía en la invención o descubrimiento de metáforas nuevas; yo, en las que corresponden a afinidades íntimas y notorias y que nuestra imaginación ya ha aceptado. La vejez de los hombres y el ocaso, los sueños y la vida, el correr del tiempo y del agua. Le expuse esta opinión, que expondría en un libro años después. (*OC* 3: 14)

Borges y su doble respetan el imperativo clásico del decoro, como los personajes de las comedias de Terencio: son el Joven y el Viejo, ansioso el primero de revolucionarias novedades, convencido de ser único y oprimido por el imperativo de ser libre y fiel a la identidad que escoge; el segundo, *laudator temporis acti*, sabedor de que nada hay nuevo bajo el sol, y libre en la exacta medida en que conoce que no necesita hacer esfuerzos para ajustarse a las limitaciones de su destino o del destino humano, que no necesita querer ser moderno o argentino para ser, fatalmente, moderno y argentino. Referida a la metáfora, la sempiterna oposición entre el mozo y el viejo del *Arte poética* horaciana¹ se convierte en la discordia entre dos concepciones de la vocación literaria: privilegiar lo inédito de nuevas intuiciones, fieles a la irrepetible singularidad de una experiencia o de una imaginación, o ejercer la administración de un pobre e inmortal patrimonio humano, la vejez de los hombres y el ocaso, los sueños y la vida, el correr del tiempo y el agua.

Averroes y el camello ciego

El inciso, “opinión que expondría en un libro años después”, es un señuelo para los críticos. El idioma español permite una anfibología tal vez deliberada: si suponemos el verbo regido por la tercera persona, el sujeto que “años después expondría esa opinión en un libro” es el joven Borges, y se trataría de un libro escrito antes de 1969; si, en cambio, el verbo está regido por la primera persona, se trataría de un libro escrito por el narrador entre 1969, supuesta fecha del encuentro, y la fecha en que declara haber redactado el relato (1972). Sea cual sea la hipótesis que retengamos, la frase sugiere que la creencia en las viejas afinidades “que nuestra imaginación ya ha aceptado” sería el tema central de algún libro de Borges, lo que no parece confirmar el recorrido de sus *Obras completas*. Sin embargo, no sólo podemos espigar en ellas numerosos fragmentos que aluden a esta opinión, sino también su articulación relativamente clara, explícita y argumentada en al menos dos textos, “La busca de Averroes” (*El Aleph*, 1949) y “La metáfora” (incluido en 1952 en la segunda edición de *Historia de la eternidad*). Leamos parcialmente su formulación en ambas versiones:

La imagen que un solo hombre puede formar es la que no toca a ninguno. Infinitas cosas hay en la tierra; cualquiera puede equipararse a cual-

¹ “aetatis cuiusque notandi sunt tibi mores, mobilibusque decor naturis dandus et annis (...)” (Horacio, *Arte poética* 157-178).

quiera. Equiparar estrellas con hojas no es menos arbitrario que equipararlas con peces o con pájaros. En cambio, nadie no sintió alguna vez que el destino es fuerte y es torpe, que es inocente y que es también inhumano. (OC1: 586)

Y en “La metáfora”:

El primer monumento de las literaturas occidentales, la *Iliada*, fue compuesto hará tres mil años; es verosímil conjeturar que en ese enorme plazo todas las afinidades íntimas, necesarias (ensueño-vida, sueño-muerte, ríos y vidas que transcurren) fueron advertidas y escritas alguna vez. (OC1: 384)

Identificar el libro en el que “expondría esa opinión unos años más tarde” mencionado por el narrador de “El otro”, con el cuento “La busca de Averroes” parece la opción más sugestiva, porque, en tal caso, el contexto de ficción la dota de una complejidad de la que carece en su versión estereotipada de cliché periodístico, o de atributo tópico del anciano. En “La busca de Averroes”, la opinión favorable a las viejas metáforas y desfavorable a su invención es propiedad no de Borges, sino del héroe de un cuento, Abulgualid Muhámmad Ibn-Ahmad Ibn-Muhámmad Ibn-Rush, el autor de esa *Destrucción de la destrucción*, en que se mantiene “que la divinidad sólo conoce lo referente a las leyes generales del universo, lo concerniente a las especies, no al individuo”. Es para este personaje, histórico y restaurado por Borges como creatura y doble suyo, para quien parece elaborarse por primera vez el “biografía” de un hombre que empieza creyendo, en su juventud, en la necesidad de renovar las metáforas, para terminar afirmando, en su madurez, que sólo las viejas metáforas tienen algún valor:

Abdelmálik (...) motejó de anticuados a los poetas que en Damasco o en Córdoba se aferraban a imágenes pastoriles y a un vocabulario beduino. Dijo que era absurdo que un hombre ante cuyos ojos se dilataba el Guadalquivir celebrara el agua de un pozo. Urgió la conveniencia de renovar las antiguas metáforas; dijo que cuando Zuhair comparó el destino con un camello ciego, esa figura pudo suspender a la gente, pero que cinco siglos de admiración la habían gastado. Todos aprobaron ese dictamen, que ya habían escuchado muchas veces, de muchas bocas. Averroes callaba. Al fin habló, menos para los otros que para él mismo.

–Con menos elocuencia –dijo Averroes– pero con argumentos congéneres, he defendido alguna vez la proposición que mantiene Abdelmálik. En Alejandría se ha dicho que sólo es incapaz de una culpa quien ya la profesó y se arrepintió; para estar libre de un error, agreguemos, conviene haberlo profesado. Zuhair, en su mohalaca, dice que en el decurso de ochenta años de dolor y de gloria, ha visto muchas veces al destino atropellar de golpe a los hombres, como un camello ciego. Abdalmálik entiende que esa figura ya no puede maravillar. A ese reparo cabría contestar muchas cosas. (...) (OC1: 586)

El discurso de Averroes se abre con un argumento de autoridad: su opinión es *a priori* la más acertada, puesto que pertenece a un converso, a un arrepentido, que ya ha podido medir las aparentes ventajas y la real inferioridad de la opinión adversa. Este argumento sigue vigente cuando el biografema se transforma en autobiografema, en la redacción de "El otro", o en las "conversaciones con los periodistas". El joven Borges, que cree en la invención de nuevas metáforas, es incapaz de entender, o siquiera de oír, la opinión de su doble. En cambio, el viejo Borges ya ha profesado, comprendido y superado el error de su *alter ego* juvenil. El argumento es falaz, ya que sólo un optimismo desmedido nos hará juzgar imposible que un hombre pase de la profesión de la verdad a la del error, pero confiere a la doctrina asumida por el anciano Borges el prestigio de una verdad alcanzada a través de los vericuetos del error, de una sabiduría.

Sin embargo, la presentación de la tesis en boca de Averroes la subordina a un contexto que tiende a socavarla y a desdibujar su firmeza. Para empezar, "La busca de Averroes" cuenta, como sabemos, un fracaso del héroe, su frustrada búsqueda del significado de dos enigmáticas palabras encontradas en el texto de la *Poética* de Aristóteles, las palabras "tragedia" y "comedia". Averroes fracasa en su investigación por culpa de su ignorancia de lo que es un drama, compartida por toda la civilización islámica². Su fracaso es tragicómico, porque el mismo día en que tiene lugar su busca (esas veinticuatro horas que la preceptiva aristotélica imponía como plazo a la acción de una buena tragedia), la casualidad o el *fatum* le deparan dos ocasiones de adquirir el concepto de drama; una, en el juego de índole dramática de unos niños; otra, en el relato de Abulcásim que ha estado en China y narra torpemente, pero con suficiente claridad, una función teatral a la que asistió. En el relato que enmarca la tesis de Averroes, como en las tragedias y en ciertos relatos policiales, todo hace creer al lector que, al menos en un punto capital, es más listo o más sabio que el héroe. El hecho aminora la credibilidad de esta tesis, por muy hermosamente que el filósofo árabe sepa argumentarla. Averroes no logra forjarse un concepto para la experiencia del teatro, de la que su cultura no le ofrece un concepto preformado: podemos pues sospecharlo incapaz de con-

² Esa hipótesis sobre la incompreensión de Averroes es un lugar común filológico sobre la versión árabe de la *Poética*: "Faité dans un pays et pour un public où l'on n'avait aucune notion de ce que sont une tragédie et une épopée, la version arabe, sorte de décalque machinal de l'original, est par elle-même presque tout du long incompréhensible..." (Hardy 26).

cebir el pensamiento sugerido en una nueva metáfora, incapaz de entender las fronteras del mundo que le ha sido dado. Averroes pertenece a una cultura aferrada religiosamente a su tradición, de ahí el medroso y piadoso conformismo de los asistentes a la velada en casa de Farach, y su unanimidad ante la tesis conservadora de Averroes: “todos lo escucharon con placer, porque vindicaba lo antiguo”.

En el “Poema de los dones” (OC 2: 187-188), Borges, que por las mismas fechas se había resignado a la definitiva ceguera, y había sido nombrado director de la Biblioteca Nacional, declara “la maestría de Dios, que con magnífica ironía, me dio a la vez los libros y la noche”. La misma declaración valdría para Averroes, quien recibe al mismo tiempo los elementos necesarios para entender a Aristóteles, el texto y sus ilustraciones empíricas en el juego infantil y el relato del viajero, y la ceguera intelectual que le impide aprovecharlos. “Este griego, manantial de toda filosofía, que había sido otorgado a los hombres para enseñarles todo lo que se puede saber”, equivale para Averroes a las “enciclopedias, atlas, el Oriente y el Occidente, siglos, dinastías, símbolos, cosmos y cosmogonías”, que “inútilmente” “brindan los muros” de la biblioteca al Borges del “Poema de los dones”. También Averroes es víctima de la ironía de Dios, la misma de que fueron objeto primero Paul Groussac, director ciego de la Biblioteca Nacional, y luego el propio Borges. La repetición, que hace de la conjunción de ceguera y de biblioteca el nudo de un destino en el “Poema de los dones”, aparece anticipadamente en “La busca de Averroes” quien, como los réprobos de la maldición evangélica, tiene ojos para no ver y oídos para no entender (*Marcos* 8: 18). En esa medida, el Averroes de Borges es un arquetipo, una estructura destinada a repetirse, y que anticipa las repeticiones en cuya red está prisionero su narrador. Averroes es un objeto destinado a volverse el núcleo del sujeto que lo está construyendo y a resolverse en un fantasma especular:

Sentí que la obra se burlaba de mí. Sentí que Averroes, queriendo imaginar lo que es un drama sin haber sospechado lo que es un teatro, no era más absurdo que yo, queriendo imaginar a Averroes, sin otro material que unos adarnes de Renan, de Lane y de Asín Palacios. (OC1: 588)

Leído en esta perspectiva, el debate acerca de las imágenes no puede pretender a la gratuidad incondicionada de una pura teoría; las tesis de Averroes son síntomas de la compulsión de repetición en la que está preso el que las profesa. Lo confirma el ejemplo de metáfora en torno al cual gira la controversia, la comparación del destino con un camello ciego, que el mismo Averroes recuerda en su formulación original, insuperable: “Zuhair, en su mohalaca, dice que en el decurso de ochenta

años de dolor y de gloria, ha visto muchas veces al destino atropellar de golpe a los hombres, como un camello ciego". Como ese "camello ciego" es el destino de Averroes, ciego a lo que sus ojos ven, condenado a ignorar lo que parece tener a su alcance, y lo serán los de Groussac y Borges, poseedores de una "alta y honda biblioteca ciega". El ejemplo no es una ilustración libremente escogida de la teoría, sino una carta forzada, sobredeterminada por el secreto centro de la acción trágica; el hecho mismo de la controversia, que parece episódica y ajena a este centro, a la "busca de Averroes", está también secretamente sobredeterminado: la *Poética* de Aristóteles, donde "pululan" las "dos palabras arcanas *tragedia* y *comedia*", es también el primer texto superviviente donde se elabora el concepto de metáfora (Aristóteles 1458-1489).

El problema de los teóricos de la metáfora, antiguos y modernos, es que la elección del ejemplo o de los ejemplos parece determinante para su teoría, hasta el extremo de que podemos sospechar en él su inconfesada clave. El ejemplo es menos una herramienta teórica que el signo de los límites a los que está sujeto el teorizador, el indicio de la dificultad o imposibilidad de forjar un metalenguaje puro de toda contaminación de su objeto, el lenguaje. En el sempiterno retorno de los ejemplos de Aristóteles, "Aquiles es un león", "la copa de Ares" para su escudo, o "el escudo de Diónisos" para su copa, se trasluce la dificultad de pensar la metáfora más allá del sistema conceptual en que la situó su inventor. Del mismo modo, el ejemplo utilizado en la controversia en casa de Farach es quizá el punto más significativo de toda ella, y no sólo porque, al oírla o citarla, Averroes está caracterizando su propio destino.

El ejemplo del "camello ciego" intriga al menos por un segundo motivo: en las varias formulaciones de su tesis predilecta, -las metáforas válidas son las que han sido utilizadas muchas veces y en las que pueden reconocer todos los hombres una convicción "pasajera o continua, pero que nadie elude"-, los ejemplos aducidos por Borges suelen ser siempre los mismos. Los dos términos de la metáfora son adecuadamente abstractos e incoloros, el sueño y la vida (o la muerte), el río y el tiempo, la vejez y el ocaso, la mujer o la niña y la flor. Pertenecen a todos y a nadie, están exentos de todo particularismo, de todo color local; la metáfora escogida en *La busca de Averroes* para ilustrar la misma tesis posee características diametralmente opuestas. No sólo el camello es una propiedad especial de los beduinos y del desierto, no sólo está impregnado de "color local" sino que es el color local por antonomasia, su símbolo o su "imagen". Baste por prueba una anécdota recordada por

Borges en varias ocasiones, por ejemplo en el ensayo titulado “El escritor argentino y la tradición” (*Discusión*, 1932):

Gibbon observa que en el libro árabe por excelencia, en el Alcorán, no hay camellos; yo creo que si hubiera alguna duda sobre la autenticidad del Alcorán, bastaría esta ausencia de camellos para probar que es árabe. Fue escrito por Mahoma, y Mahoma, como árabe, no tenía por qué saber que los camellos eran especialmente árabes; eran para él parte de la realidad, no tenía por qué distinguirlos; en cambio, un falsario, un turista, un nacionalista árabe, lo primero que hubiera hecho es prodigar camellos, caravanas de camellos en cada página; pero Mahoma, como árabe, estaba tranquilo; sabía que podía ser árabe sin camellos. Creo que los argentinos podemos parecernos a Mahoma, podemos creer en la posibilidad de ser argentinos sin abundar en color local. (*OC* 1: 270)

La tesis de Averroes está pues montada sobre un ejemplo ciertamente auténtico³ pero que tiene el sabor de la falsedad; funciona como el indicio de que quien toma la palabra no es Averroes ni un contemporáneo suyo sino “un falsario, un turista”, o, lo que impagablemente viene a ser lo mismo, “un nacionalista árabe”. El ejemplo de lo antiguo, de lo clásico, de lo universal, está pintarrajeado de exotismo y falseado de romanticismo. El Averroes de Borges, contrariamente al Mahoma del Alcorán, necesita mostrarnos que es árabe, distinguiendo el “camello ciego” como parangón de metáfora clásica, e indirectamente nos confiesa su condición de impostura, de laboriosa reconstrucción histórica. En la creación de Borges, este camello desempeña el mismo papel que las paradojas lógicas y matemáticas en la creación divina del universo; es una fisura, una rendija de irrealidad “para que sepamos que es falso”⁴.

Ciertamente, tenemos en este ingenioso dispositivo una invitación a desconfiar de toda aprensión monolítica de cualquier opinión de Ave-

³ Zuhair (Zuhayr Ibn Abi Salbi) poeta anteislámico del siglo VI, es efectivamente autor de una de las *mu'allagat*, término que designa una forma de la antigua poesía árabe.

⁴ “El arte-siempre-requiere irrealidades visibles. Básteme citar una: la dicción metafórica o numerosa o cuidadosamente casual de los interlocutores de un drama. Admitamos lo que todos los idealistas admiten: el carácter alucinatorio del mundo. Hagamos lo que ningún idealista ha hecho: busquemos irrealidades que confirmen ese carácter. Las hallaremos, creo, en las antinomias de Kant y en la dialéctica de Zenón. El mayor hechicero (escribe memorablemente Novalis) sería el que se hechizara hasta el punto de tomar sus propias fantasmagorías por apariciones autónomas ¿ No sería ése nuestro caso? Yo conjeturo que así es. Nosotros (la indivisa divinidad que opera en nosotros) hemos soñado el mundo. Lo hemos soñado resistente, misterioso, ubicuo en el espacio y firme en el tiempo; pero hemos consentido en su arquitectura tenues y eternos intersticios de sinrazón para saber que es falso” (“Los avatares de la tortuga”, *OC* 1 : 258).

rroes, o de Borges, de cualquier fe en los argumentos de autoridad. Una incitación más a pensar que lo que menos importa en un autor son sus opiniones.

And yet ..., es todavía posible una vuelta de tuerca, una comprensión del todo distinta del episodio. La cultura árabe se caracteriza por la fidelidad a sus orígenes, o más bien la añoranza de su prehistoria, por la memoria del desierto, de la magia, de la poesía oral y de las costumbres nómadas, en las artes, en la narrativa, aun cuando han cambiado del todo las condiciones objetivas, aun cuando los datos de su experiencia ofrecen a sus partícipes la vida urbana y sedentaria, las proliferas bibliotecas, el radical monoteísmo, la fertilidad del valle del Guadalquivir. En el extremo Occidente andaluz, filósofos, poetas, cronistas reelaboran las memorias del Oriente, no quieren ni pueden ser otra cosa que orientales, y, afincados en España durante tantas generaciones, nada toman de la antigua Hispania romana o visigoda, nada tienen de españoles. En un mundo sin camellos, siguen imperturbablemente figurándose el destino como un camello ciego. Sus anales, sus cuentos, sus especulaciones ignoran los hechos que les rodean salvo en la medida en que pueden referirlos a los mismos textos y símbolos venidos de lugares y edades ya remotos. Esta visión del Islam andaluz, que es hoy la de ciertos historiadores de Al-Andalus (cf. Martínez-Gros), nos la ofrece el mismo texto de "La busca de Averroes". La estética de la metáfora, tal como la presenta Abdelmálik, el adversario de Averroes, es un problema de civilización: "motejó de anticuados a los poetas que en Damasco o en Córdoba se aferraban a imágenes pastoriles o a un vocabulario beduino. Dijo que era absurdo que un hombre ante cuyos ojos se dilataba el Guadalquivir celebrara el agua de un pozo". Los árabes de Córdoba son árabes, y sólo secundariamente son de Córdoba, porque viven en un mundo de símbolos originarios de Arabia: para ser árabes, necesitan por lo tanto camellos. En este sentido, el Averroes de Borges es plenamente fiel al mundo al que se supone que pertenece, y el color local no es en él estigma de inautenticidad, sino marca de lo auténtico.

Desde esta segunda perspectiva, podemos leer tal vez mejor el último argumento de Averroes en pro de su tesis, que él mismo declara el más importante:

Además (y esto es acaso lo esencial de mis reflexiones) el tiempo, que despoja los alcázares, enriquece los versos. El de Zuhair, cuando éste lo compuso en Arabia, sirvió para confrontar dos imágenes, la del viejo camello y la del destino; repetido ahora, sirve para memoria de Zuhair y para confundir nuestros pesares con los de aquel árabe muerto. Dos términos tenía la figura y hoy tiene cuatro. El tiempo agranda el ámbito

de los versos y sé de algunos que, al par de la música, son todo para todos los hombres. (OC 1: 586)

Metáforas-paradigma y metáforas-texto

Esta espléndida reflexión de Averroes nos está mostrando la profunda, la radical ambigüedad de la tesis favorita del Borges maduro, de la sabiduría que lo caracteriza y lo opone a su *alter ego* juvenil. La tesis puede entenderse de dos maneras contrarias:

Primera interpretación: No es posible o conveniente renovar las metáforas porque las únicas válidas son las que descansan en afinidades auténticas, en secretas simpatías de los conceptos, en verdades fundamentales y eternas, que forzosamente han sido ya descubiertas en los tres mil años que nos separan de la *Ilíada*: la vejez de los hombres y el ocaso, los ríos y el tiempo, etc. Estas verdades están en todas las literaturas, carecen de particularidad anecdótica, todo hombre las reconoce aunque no sepa que las conoce, porque preexisten en su mente, que es la Mente, como “los Arquetipos y Esplendores” (OC 2: 305) del cielo platónico. Por ello, las metáforas tendrían la misma relación con la verdad, con los universales y con el individuo que los teoremas. Su verdad es igualmente patente, y ningún individuo puede jactarse de ser su absoluto descubridor, por mucho que lleven el nombre del que los expuso por primera vez. El cielo platónico, además de estar poblado de Leonidades, de Mismidades, de figuras geométricas y de números, también tiene una preciada colección de seres anfibios o bifrontes, un Tiempo-Río, una Vejez-Ocaso, una Mujer-Flor, una Muerte-Sueño, y así sucesivamente. La metáfora es pues ajena al tiempo, es una imagen de la eternidad. Cuando la encontramos en el texto de un poeta, sentimos su necesidad y sentimos que no es menos nuestra que suya, que es todo para todos. Las metáforas inventadas por un individuo son, en cambio, meras arbitrariedades, espumas del azar, son “baladíes”, nada para nadie. Parece muy apropiado que sostenga esa tesis sobre la metáfora un Averroes que mantiene que la divinidad sólo conoce las leyes generales del universo, lo concerniente a las especies, no al individuo. Para ser legibles por la divinidad, dignos del Intelecto conocedor de universales, los poetas tienen el deber de manejar metáforas no menos universales.

Segunda interpretación: Este mismo Averroes formula un argumento que invita a interpretar la tesis de una segunda manera, directamente contraria. Las metáforas válidas, según esta segunda lectura, son las antiguas y gastadas, pero no porque su antigüedad probaría su carácter intemporal, necesario, eterno, sino porque se da la circunstancia de

que son antiguas, y han sido enriquecidas por la admiración y por las repeticiones, porque ostentan, en suma, las huellas del tiempo, y son, como podría escribir Quevedo, tumbas de sí mismas. La metáfora de Zuhair es más hermosa que la que yo hoy invento porque tiene “no dos términos sino cuatro”, tiene una dimensión suplementaria, que le da precisamente el no ser mía, el ser de otro, de aquel insustituible árabe muerto llamado Zuhair. Su valor no procede de su impersonalidad, de su carácter arquetípico, sino de poseer, como una moneda, el perfil imborrable de su inventor. Cuanto más tiempo pasa, cuantas más veces hacemos renacer, citando la metáfora, las penas del individuo Zuhair confundiéndolas con las nuestras, más patética, más musical se vuelve la persistente inmortalidad de aquel muerto. El repertorio de metáforas válidas puede ser establecido, pero no al modo del catálogo de las inferencias lógicas válidas, sino más bien como un panteón de grandes hombres. Cada una tiene un rostro, y suscita en torno a ella un mundo perdido: la del destino-camello ciego tiene el rostro de Zuhair, y hace resucitar a las tribus anteriores a Mahoma, como la del río del tiempo tiene el rostro de Heráclito, y nos hace remontar ese río del tiempo hasta los orígenes de la filosofía.

La doctrina sostenida por Borges tiene pues dos caras opuestas, como una moneda, y tal vez necesite la difícil unidad de las dos caras para poder circular. En su primera interpretación, la platónica, padece el defecto de hacer de las metáforas enigmáticos monstruos, de retirarles todo fundamento; si Mujer-Flor, Tiempo-Río, etc., ya preexisten en el Museo de los Arquetipos, no tienen por qué residir en afinidades verdaderas, o corresponder a experiencias comunes; sus dos términos están unidos por decreto eterno, y la conjunción que los vincula no es menos impenetrable a la razón o indiferente a la intuición que la que conecta los términos de cualquier imagen “baladí”, de la más frívola ocurrencia de un rimador cualquiera. Por otra parte, su uso es tautológico y por lo tanto vacío, y del todo inútil la tarea del poeta que se obliga a manejarlas.

La segunda interpretación también parece inconsistente, por razones empíricas y por razones lógicas: por razones empíricas, porque muy pocas de las metáforas que percibimos como antiguas y gastadas tienen un origen ilustre asignable: ¿quién dijo por primera vez que la mujer era una flor o la muerte un sueño? Por razones intrínsecas, porque, si la majestad y el *pathos* de lo antiguo son la única virtud de la metáfora, la propiedad de algunas imágenes que han logrado sobrevivir, cualquier metáfora hoy inventada puede esperar que el tiempo la justifique y la

dote del mismo valor. Si el reiterar y saborear las viejas imágenes da todo su precio a la lectura y a la memoria de los versos, la única expectativa que daría sentido a la tarea del escritor sería la de forjar imágenes inéditas cuyo “inicial pecado de hallazgo” irán “ungiendo y perdonando los siglos”⁵. Las virtudes de la tradición se prueban fundando tradiciones, no propagándolas, y clasicismo y vanguardias se vuelven indiscernibles.

Para forzar una salida de estas dificultades, la estrategia más eficaz que propone o sugiere Borges se funda en distinguir entre la “entonación” de la metáfora y la metáfora misma⁶. Si la metáfora es la agrupación abstracta, inerte y átona de dos términos (las estrellas y los ojos, la mujer y la flor, el tiempo y el agua, la vejez y el atardecer, el sueño y la muerte), recibe entonación, y con ello virtud, cada vez que esta agrupación virtual se actualiza en lo concreto de cada texto y cada discurso. Cada una de esas metáforas eternas puede ser dotada de las más diversas entonaciones, y la ley que expresa, engendrar las más diversas formas. Tendríamos por un lado un catálogo finito de afinidades íntimas y necesarias, que pueden enumerarse en un diccionario de parejas de términos abstractos; por otro lado, una virtualmente infinita serie de actualizaciones posibles, de cristalizaciones verbales de estas afinidades.

Para fijar esta distinción, propongamos los conceptos de metáforas-paradigma y metáforas-texto⁷. Si enunciamos “la muerte es un sueño”, “el destino es un animal fuerte y torpe” enunciamos paradigmas metafóricos, y los percibimos como trivialidades. Muy distinto es decir, como el cronista del libro primero de los *Reyes*: “Y David durmió con sus padres, y fue enterrado en la ciudad de David”; o como Heine: “La muerte es la noche fresca; la vida es el día tormentoso”; o como los *blues*, que la muerte es un viejo sillón de hamaca (*an old rocking-chair*); o

⁵ “Apartando muchas hipérbolos que luego manifestaré, todas las traslaciones populares están en esas equivalencias sencillas que confunden la novia con la estrella, la niña con la flor, los labios y el clavel, la mudanza y la luna, la dureza y la piedra, el gozamiento de un querer y el viñedo. Claras imágenes ante cuya lisa evidencia es dócil todo corazón y cuyo inicial pecado de hallazgo fueron ungiendo y perdonando los siglos” (*Inquisiciones* 74).

⁶ Este concepto de “entonación” atrajo tempranamente la atención de Ana María Barrenechea, y es el núcleo de uno de sus ensayos “On the Diverse (South-American) Intonation of Some (Universal) Metaphors”.

⁷ La metáfora-paradigma puede considerarse como metáfora lexicalizada, gastada o muerta; la metáfora-paradigma como metáfora-texto como metáfora rejuvenecida o viva, en el sentido de Paul Ricœur (*Métaphore*).

como Hamlet: “Morir, dormir, tal vez soñar”⁸. En la versión que propone el Antiguo Testamento de la metáfora del sueño de la muerte, están los patriarcas y los profetas; en la versión de Heine, el romanticismo alemán o la melancolía judía; en la de Hamlet, las vacilaciones y terrores del suicida; en la de los *blues*, el Mississippi, el pesado calor de las siestas y el cansancio de generaciones de esclavitud. Del mismo modo, en la versión de Zuhair de la metáfora del destino como animal fuerte y torpe, reviven los beduinos y el desierto. Las metáforas pertenecen al cielo platónico, pero sus diversas entonaciones tienen la voz y el rostro de los individuos que las forjaron, y guardan memoria de los objetos que les pertenecieron, de los dramas de que fueron actores, y de los paisajes que vieron sus ojos. Las metáforas son cosa de diccionario; sus ocurrencias o sus entonaciones, cosa de arte o de poesía, y a veces es difícil remontarse de la poesía al diccionario del que proviene: “¿Quién, a priori, sospecharía que “sillón de hamaca” y “David durmió con sus padres” proceden de la misma raíz?” (OC 1: 384). Sin embargo, hay que admitir esta raíz común, para entender que el mismo hombre que se conmueve leyendo la una, y experimentando la dignidad de haber muerto en un mundo patriarcal, donde cada individuo se siente salvado por el hijo que heredará sus bienes y venerará su memoria, pueda conmovirse también leyendo la otra y experimentando qué dulce y perezoso alivio es la muerte después de una vida de esclavitud. Porque la muerte es para todos un sueño, son para todos inteligibles, en sus rasgos diferenciales, los *blues* y el Antiguo Testamento. La concepción de la poesía que implica esta doctrina es la que Borges no se cansa nunca de saludar en los versos de Whitman, tantas veces citados por él:

These are really the thoughts of all men in all
ages and lands, they are not original with me.
If they are not yours as much as mine they are
nothing, or next to nothing.
If they are not the riddle and the untying of the riddle they are nothing.

⁸ Ejemplos citados por Borges en “La metáfora”, artículo incluido por primera vez en la edición de 1953 de *Historia de la eternidad*, antes publicado en *La Nación*, Buenos Aires, 9 nov. 1952, p. 1 (OC 1: 382): “En el *I King*, uno de los nombres del universo es los Diez mil Seres. Hará treinta años, mi generación se maravilló de que los poetas desdeñaran las muchas combinaciones de que esa colección es capaz y maniáticamente se limitaran a unos pocos grupos famosos, las estrellas y los ojos, la mujer y la flor, el tiempo y el agua, la vejez y el atardecer, el sueño y la muerte. Enunciados o despojados así, estos grupos son meras trivialidades, pero veamos algunos ejemplos concretos”.

If they are not just as close as they are distant they are nothing.⁹

Las metáforas son la eternidad y la historia, y no es casual en modo alguno que el ensayo sobre la metáfora del que hemos extraído las reflexiones que preceden figure en *Historia de la eternidad*; no sin motivo casi todas las metáforas que Borges retiene como válidas, y repite como ejemplos, definen efectos o condiciones de la mortalidad, el tiempo, la muerte, la vida, el destino, y hasta esa mujer-flor, cuya esencia depende de la diferencia de sexos, de la generación y de la muerte. Borges comienza el ensayo "La esfera de Pascal" con una sentencia dubitativa y enigmática: "Quizá la historia universal es la historia de unas cuantas metáforas" (*OC* 2: 14). Nos invita después a pasearnos por la "historia universal" o por una de sus avenidas, desde Jenófanos que afirmó que Dios es una esfera eterna, hasta Pascal, quien escribe, "La naturaleza es una esfera espantosa cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna", pasando por Parménides, Empédocles, Alain de Lille, Rabelais y Giordano Bruno. Por fin, con muy apropiada circularidad, concluye con una ligera variación de la sentencia que comenzaba el ensayo: "Quizá la historia universal es la historia de la diversa entonación de algunas metáforas". El más cercano inspirador de esta doctrina de la historia podría ser Emerson. Leemos en las primeras líneas de su ensayo titulado "History" (1844):

There is one mind common to all individual men [...] Of the world of this mind history is the record. Its genius is illustrated by the entire series of days. Man is explicable by nothing less than all his history. Without hurry, without rest, the human spirit goes forth from the beginning to embody every faculty, every thought, every emotion, which belongs to it in appropriate events. But the thought is always prior to the fact; all the facts of history preexist in the mind as laws. Each law in turn is made by circumstances predominant, and the limits of nature give power to but one at a time. A man is the whole encyclopaedia of facts. (*Essays* 237)

Cualquier lector de Borges percibe en sus obras la huella de estas frases o de otras parecidas, no sólo en sus frecuentes citas de Emerson, sino también en las orientaciones constantes de su reflexión. El ensayo sobre "La esfera de Pascal" extiende a la metáfora lo que Emerson afirma del "espíritu humano". Cada metáfora-paradigma es toda una enciclope-

⁹ "Song of Myself" (*Leaves of Grass*). Borges, que cita más de una vez estos versos, los traduce así: "Estos son los pensamientos de todos los hombres / en todas las épocas y países no me son propios; / si no son tan tuyos como míos, son nada, o casi nada; / si no son el enigma y la solución del enigma, son nada; / si no son tan cercanos como lejanos, son nada".

dia de hechos, de textos, y no es explicable más que por todo el curso de su historia. Por otra parte, la historia universal será el registro de todos los casos a los que puede aplicarse la ley que esta metáfora expresa. Sentimos perfectamente que Pascal no pudo escribir que “el Ser es semejante a una masa de una esfera bien redondeada”¹⁰, como Parménides, y que Parménides no pudo escribir que “La naturaleza es una esfera espantosa¹¹ cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna”, como Pascal; y que en esta curiosa imposibilidad reside la distancia histórica que los separa. Sentimos que para Parménides el ser-masa esférica indica la firmeza del cosmos y la solidez de los fundamentos del saber; para Pascal, el mismo paradigma metafórico adquiere virtudes contrarias, y sugiere la monstruosidad de la naturaleza, y el vértigo del pensamiento sin asidero. La metáfora-paradigma no sólo es modulada por las circunstancias, sino que, en las metáforas-texto que la actualizan, puede invertir su significado, o al menos el afecto que la anima. “Morir, dormir, tal vez soñar”, es una amenaza de pesadillas póstumas para el que proyecta un suicidio; la *old rocking-chair*, una promesa de apetecible descanso. Sin embargo, el paradigma es la clave que hace la historia comprensible. Si comprendemos la frase de Parménides, comprenderemos cómo se puede llegar a la “esfera de Pascal”.

Queda por entender en qué consiste el privilegio que supone Averroes a las metáforas antiguas, o más bien, a las actualizaciones antiguas de esa colección de metáforas del diccionario, de arquetipos eternos. En la estética que implica esta doctrina, una buena metáfora-texto es una actualización singular del paradigma; su bondad reside en el no haber sido buscada por su novedad, sino hallada en una situación, en un contexto que determina su forma, y que se refleja en ella. El intuirlo, el redescubrirla sin buscarla es garantía de la oportunidad con que se presenta, no sólo el paradigma, sino su actualización textual. Cuanto más distante de nosotros, más depurado y simplificado el contexto al que pertenece, y más nítida y sobredeterminada la figura que propone, o que reconstruimos a través de ella. Del mismo modo, según Emerson, si todo hombre contiene toda la historia (inseparablemente tejida de ficciones y de hechos documentados que han ido adquiriendo con el tiempo la transparencia de los apólogos y los mitos), no es vano ni re-

¹⁰ Así citado por Borges (*OC* 2: 14); Parménides, Fragmentos 8: 42.

¹¹ Según recuerda Borges, el texto publicado por Brunschvicg reza: “La naturaleza es una esfera infinita...”, “pero la edición crítica de Tourneur (París, 1941), que reproduce las tachaduras y vacilaciones del manuscrito, revela que Pascal empezó a escribir *effroyable*” (*OC* 2: 16).

dundante que lea o aprenda la historia, que lea a Hesíodo o a Tucídides, los romances artúricos o las memorias de Napoleón. Cuanto más distante de sí se vea a sí mismo un hombre, más parecida es la visión que tiene de sí mismo a la que tiene de él la divinidad que en él habita, más clara y necesaria le parece su conducta, y más fácil le resulta resistir a las tentaciones de la mezquindad, la timidez o el remordimiento:

We as we read must become Greeks, Romans, Turks, priest and king, martyr and executioner, must fasten these images to some reality in our secret experience, or we shall learn nothing rightly. What befell Asdrubal or Caesar Borgia is as much an illustration of the mind's powers and depravations as what has befallen us. Each new law and political movement has meaning for you. Stand before each of its tablets and say, "under this mask did my Proteus nature hide itself". This remedies the defect of our too great nearness to ourselves. This throws our actions into perspective; and as crabs, goats, scorpions, the balance and the waterpot lose their meanness when hung as signs in the zodiac, so I can see my own vices without heat in the distant persona of Solomon, Alcibiades, and Catiline. (*Essays* 238)

Notemos que estas consideraciones sobre la metáfora-paradigma también son válidas, a ojos de Borges, a propósito de ciertas palabras cuyo referente es menos un objeto que una negación o una ausencia, de modo que la palabra produce el referente más que lo nombra. Típicamente ocurre así en el caso de "noche" o de "silencio", objetos poéticos en el mismo sentido y por las mismas razones que el río del tiempo. Como la esfera de Pascal, la noche tiene historia y "el tiempo la ha cargado de eternidad" (*OC* 3: 201), aunque esta historia la contará en un poema y no en un ensayo.

Esta doctrina del Borges tardío (que a primera vista parece formada a finales de los años cuarenta y comienzo de los cincuenta, en los años de *El Aleph* y *Otras Inquisiciones*), y que tratamos de reconstruir a través de sus *membra disjecta*, presupone una metafísica de índole platónica y aplica al problema de la metáfora la proposición que para Borges resume el platonismo: "El tiempo es una imagen móvil de la eternidad"¹². También supone una filosofía de la historia afín a la del idealismo alemán, filtrada por Schopenhauer, por Nietzsche, pero también por Carlyle o Emerson. Implica por fin una estética que podríamos caracterizar como un clasicismo post-romántico: caben los hallazgos y las novedades, pero no es lícito buscarlos; no hace falta esforzarse por ser original, sino sólo por ser "eficaz", por interrogar sin timidez ni des-

¹² "Leemos en el *Timeo* de Platón que el tiempo es una imagen móvil de la eternidad." (*OC* 1: 354).

canso las propias intuiciones y emociones, por ser preciso y sincero, despojándonos de las supersticiones del estilo, de la modernidad y de la tradición. Si nos imponemos esta disciplina negativa, produciremos metáforas que serán una variación de los paradigmas eternos, pero que también nos pertenecerán y obedecerán inequívocamente a nuestras circunstancias, a la peculiar configuración de hechos en que se anuda nuestro drama personal o histórico.

La teoría que hemos intentado reconstruir parece coherente, simple y manejable; tiene el interés de hacer hincapié en una distinción entre metáfora-texto y metáfora-paradigma¹³, tal vez hoy todavía insuficientemente explorada, a pesar de la ingente mole de investigaciones dedicadas a la metáfora en los últimos treinta años por lógicos y epistemólogos, lingüistas y semiólogos, historiadores de la retórica y de la literatura¹⁴. Hemos visto que puede hacer las veces de metafísica, de filosofía de la historia, de estética, y de autobiografía. Pero quizá sean éstas demasiadas cosas, y, en cada una de estas facetas, la teoría padece zonas de sombra, fragilidades, hiatos, que le vedan el funcionar como sistema cerrado y le confieren la ligereza y la ambigüedad que convienen a las opiniones de un artista.

Un tercer Borges

Interrogemos primero el valor de la doctrina como pieza de la autobiografía de Borges. Preguntémonos hasta qué punto el Borges joven, como autor de textos firmados por él, como voz independiente, da la razón a su doble maduro y se muestra efectivamente partidario de la creación de nuevas metáforas, y, en caso de que lo sea, qué argumentos expone, qué fundamentos asigna a su creencia¹⁵. Tratemos de ver también cómo se produce el abandono de esta opinión y la elaboración de la doctrina contraria, definitivamente adoptada.

En la reciente publicación titulada *Textos recobrados (1919-1929)*, que reúne escritos de la primera juventud de Borges, hallaremos con facili-

¹³ Estos paradigmas metafóricos pueden considerarse como aproximadamente equivalentes a los "sistemas de conceptos metafóricos" tal como los concibe y estudia George Lakoff. Véanse *Metaphors* y *More than Cool Reason*.

¹⁴ Sólo la bibliografía establecida por J. P. Van Noppen y E. Hols incluye tres mil quinientas entradas.

¹⁵ Los ensayos tempranos de Borges sobre la metáfora han sido comentados en trabajos de Running, Taravacci y Tenorio.

dad confirmaciones de lo propuesto por el biografema de “El otro”. La urgencia de renovar las metáforas no falta en ninguno de los manifiestos redactados o firmados por el Borges de veinte años. La encontramos, con elocuencia inflamada y petulante, en el artículo de 1920 titulado “Al margen de la moderna estética” (*Grecia*, Sevilla, Año 3, n° 39, 31 de enero de 1920):

El ultraísmo es la expresión recién redimida del transformismo en la literatura. Esa floración brusca de metáforas que en muchas obras creacionistas abrumba a los profanos, se justifica así plenamente y representa el esfuerzo del poeta para expresar la milenaria juventud de la vida que, como él, se devora, surge y renace, en cada segundo. (*Textos* 31)

Así se enuncia el mismo credo en “Proclama” (*Prisma*, Buenos Aires, n° 1, nov.-dic. 1921):

Hemos sintetizado la poesía en su elemento primordial: la metáfora, a la que concedemos una máxima independencia, más allá de los jueguitos de aquellos que comparan entre sí cosas de forma semejante, equiparando con un circo a la luna. Cada verso de nuestros poemas posee su vida individual i representa una visión inédita. (*Textos* 123)

El primero de los cuatro principios en que se resume “la presente actitud del Ultraísmo”, enumerados en el manifiesto titulado “Ultraísmo”, (*Nosotros*, Buenos Aires, Año 15, Vol. 39, 151, diciembre de 1921), reproduce literalmente el precepto anterior, exigiendo la “reducción de la lírica a su elemento primordial, la metáfora” (*Textos* 128).

Sin embargo, el joven Borges, a diferencia de algunos de sus compañeros de generación, no se contenta con reiterar este *mot d'ordre*, sino que intenta razonarlo, dotarlo de legitimidad filosófica, como atestigua el texto titulado “La metáfora” (*Cosmópolis*, Madrid, n° 35, noviembre de 1921), que comienza así:

No existe una esencial desemejanza entre la metáfora y lo que los profesionales de la ciencia nombran la explicación de un fenómeno. Ambas son una vinculación tramada entre dos cosas distintas, a una de las cuales se la trasiega en la otra. Ambas son igualmente verdaderas o falsas. (...)

Así cuando un geómetra afirma que la luna es una cantidad extensa en las tres dimensiones, su expresión no es menos metafórica que la de Nietzsche cuando prefiere definirla como un gato que anda por los tejados. En ambos casos se tiende un nexo desde la luna (síntesis de percepciones visuales) hacia otra cosa; en el primero, hacia una serie de relaciones espaciales; en el segundo, hacia un conjunto de sensaciones evocadoras de sigilo, untuosidad y jesuitismo... Ahora bien, ninguno de estos mitos, ni el mito geométral que identifica la luna como sólido, ni el mito físico que identifica este sólido con un acervo de átomos fragmentables a su vez en electricidad, ni el mito lírico, se presentan como simples reemplazos del trozo de realidad que demudan. Antes son-como

todas las explicaciones y todos los nexos causales-subrayaduras de aspectos parcialísimos del sujeto que tratan, hechos nuevos que se añaden al mundo. Considerada así la metáfora asume el carácter religioso y demiúrgico que tuvo en su principio y el creacionismo -al menos en teoría- se justifica plenamente. (*Textos* 114)

Afiliándose a una tradición doctrinal que arranca de Giambattista Vico y culmina en Nietzsche ¹⁶, Borges, en 1921, estima que toda ciencia, todo sistema explicativo, son metáforas. Fundándose en la lectura de Berkeley, el joven Borges piensa los conceptos como “la abreviatura de muchas y diversas percepciones” (*Inquisiciones* 118). Si los objetos son una síntesis de las percepciones virtualmente innumerables que proceden de una zona libremente circunscrita en el fluir de los fenómenos, cualquier concepto con el que pretendamos definirlos tendrá el carácter de un mito. Aislando un aspecto de estas percepciones, y situándolo en esa creación artificial llamada geometría, llamaremos “metafóricamente” a la luna “una cantidad extensa en tres dimensiones”; aislando otro aspecto, las sensaciones de sigilo, untuosidad y jesuitismo, nombradas en virtud del artificioso entramado de conceptos que se denomina psicología, llamaremos a la luna “un gato que anda por los tejados” (y no, lo que parecería más lógico, “un untuoso y sigiloso jesuita”). La denominación siempre es inadecuada o al menos provisional; pero, por otro lado, siempre es adecuada, en la medida en que recoge parcialmente los datos de una sensación, por individual, instantánea e incluso anómala que sea. Todo hombre que tenga fe en sí mismo y en la virtud de fundador de mitologías de la que está provisto el ser humano, todo hombre que sea lo bastante vital y lo bastante escéptico, puede apoderarse de la potencia demiúrgica de definidor de objetos, y “el creacionismo, al menos en teoría, se justifica plenamente”.

¹⁶ Véase por ejemplo *Das Philosophenbuch*, III : “...die Wahrheiten sind Illusionen, von denen man vergessen hat, daß sie welche sind, Metaphern, die abgenutzt und sinnlich kraftlos geworden sind, Münzen, die ihr Bild verloren haben und nun als Metall, nicht mehr als Münzen, in Betracht kommen.”; “Während jede Anschauungsmetapher individuell und ohne ihres Gleichen ist und deshalb allem Rubrizieren immer zu entfliehen weiß, zeigt der große Bau der Begriffe die starre Regelmäßigkeit eines Römischen Kolonbariums und atmet in der Logik jene Strenge und Kühle aus, die der Mathematik zu eigen ist. Wer von dieser Kühle angehaucht wird, wird es kaum glauben, daß auch der Begriff, knöchern und achteckig wie ein Würfel und versetzbar wie jener, doch nur als das Residuum einer Metapher übrig bleibt, und daß die Illusion der künstlerischen Übertragung eines Nervenreizes in Bilder, wenn nicht die Mutter, so doch die Großmutter eines jeden Begriffs ist” (181, 185).

Parece innegable que este tanteo teórico peca de apresuramiento y escaso rigor, aunque sólo sea por el nebuloso concepto de mito de que echa mano. Además, la definición inicial de la metáfora “una vinculación de dos cosas distintas, una de las cuales se trasiega dentro de la otra”, presupone una consistencia y cognoscibilidad de las cosas, una estabilidad de los conceptos, verbigracia los de luna y de gato, que en vano pretenden disolver las reflexiones que siguen. Tal vez el gato sea un animal sigiloso, untuoso y jesuítico, y es sin duda otras muchas cosas que sospechamos o ignoramos. Sin embargo, si describimos el enunciado *la luna es un gato que anda por los tejados* como metafórico, es porque tenemos la certeza de que “gato” y “luna” hacen referencia a dos objetos y no a uno; y también la certeza de que “luna” no es una instancia normal de la categoría “gato”. En tal caso, ¿por qué pretender con hipérbole terrorista que “la luna es un gato” es una forma de conocimiento en el mismo sentido en que lo es “la luna es un sólido”? Una vez más, lo más elocuente de la teoría es el ejemplo aducido, que sugiere al menos dos cosas: una, que Nietzsche es uno de sus inspiradores; otra, que el fervor metafórico del joven ultraísmo argentino procede de la necesidad de emular a Lugones y de diferir de él, es el síntoma padecido por los rebeldes epígonos del *Lunario sentimental*, la difícil digestión de sus vertiginosas y obsesivas metamorfosis de la luna. Ese valor de síntoma no se le escapará largo tiempo al desconfiado y lúcido Borges, que redactará una de sus muchas palinodias en el artículo “Las ‘nuevas’ generaciones literarias”:

Yo afirmo que la obra de los poetas de *Martín Fierro* y *Proa* -toda la obra anterior a la dispersión que nos dejó ensayar o ejecutar obra personal- está prefigurada, absolutamente, en algunas páginas del *Lunario*. En “Los fuegos artificiales”, en “Luna ciudadana”, en “Un trozo de selenología”, en las vertiginosas definiciones del “Himno a la luna”... Lugones exigía, en el prólogo, riqueza de metáforas y de rimas. Nosotros, doce y catorce años después, acumulamos con fervor las primeras y rechazamos ostentosamente las últimas. Fuimos los herederos tardíos de un solo perfil de Lugones. Nadie lo señaló, parece mentira. (...)

¿Y nosotros? No demorábamos los ojos en la luna del patio o de la ventana sin el insoportable y dulce recuerdo de alguna de las imágenes de Lugones; no contemplábamos un ocaso vehemente sin repetir el verso “Y muera como un tigre el sol eterno”. Yo sé que nos defendíamos de esa belleza y de su inventor. Con la injusticia, con la denigración, con la burla. Hacíamos bien; teníamos el deber de ser otros. (*OC* 4: 262)

Cuando el joven Borges firmaba sus proclamas, lo sostenía el ardor de la fe y la presión del compromiso colectivo; cuando intentaba razonarlas en un artículo filosófico, la fe se le desmoronaba como una cuerda de arena. De ahí lo sucinto de la parte especulativa de su artículo “La

metáfora” que, abandonando casi enseguida la ingrata aridez de los conceptos, deriva hacia una clasificación empírica de los tipos de metáfora, apoyada en un pequeño herbario de ejemplos. En el precoz intento de teorizar la metáfora está pues ya en germen la actitud incrédula y descorazonada que se vuelve patente en los dos artículos reunidos tres años más tarde en *Inquisiciones*, “Examen de metáforas” y el significativamente titulado “Después de las imágenes”.

En “Examen de metáforas” todavía reconocemos residuos de la “teoría” que, en el artículo de 1921, pretendía legitimar la continua creación de nuevas imágenes:

El mundo aparenial es un tropel de percepciones baraustradas. (...) El idioma es un ordenamiento eficaz de esa enigmática abundancia del mundo. Lo que nombramos sustantivo no es sino abreviatura de adjetivos y su falaz probabilidad, muchas veces. En lugar de contar frío, filoso, hiriente, inquebrantable, brillador, puntiagudo, enunciamos puñal; en sustitución de la ausencia de sol y progresión de sombra, decimos que anochece. (...) Para una consideración pensativa, nuestro lenguaje (...) no es más que la realización de uno de tantos arreglamientos posibles. (71-72)

Esta vez, el principio básico no es que todo conocimiento sea metafórico, sino, más radicalmente, pero siempre en conformidad con la tradición doctrinal que va de Vico a Nietzsche, que todo lenguaje es metafórico. Todo sustantivo pretende acotar un territorio estable en el caos fluido de las percepciones y produce un objeto al agrupar ciertas cualidades percibidas de modo simultáneo, al distinguir en el *continuum* de lo percibido una forma, la zona en que estas cualidades coinciden, y un fondo, la zona en que no coinciden ¹⁷. Esa decisión puede ser anulada por otra: para forjar la palabra puñal, juntamos “frío, filoso, hiriente, inquebrantable, brillador, puntiagudo”; si separáramos estas cualidades, las descompusiéramos y las afináramos, o las agrupáramos con otras, surgiría otra palabra y, con ella, otro objeto ¹⁸. El lenguaje es un arreglo peculiar de “la enigmática abundancia del mundo”, uno de los tantos arreglamientos posibles. La metáfora trastorna el idioma

¹⁷ Para esta reformulación de los términos de Borges, nos inspiramos de la teoría de la metáfora propuesta por Klinkenberg en “*Métaphore et cognition*”.

¹⁸ Los idiomas imaginarios del hemisferio boreal de Tlön nacerán, muchos años después, de parecidas consideraciones: “El sustantivo se forma por acumulación de adjetivos. No se dice luna: se dice aéreo-claro sobre oscuro-redondo o anaranjado tenue del cielo, o cualquier otra agregación. En el caso elegido la masa de adjetivos corresponde a un objeto real; el hecho es puramente fortuito” (OC 1 : 435).

establecido e inventa otro, no menos válido, aunque momentáneo e individual, que enriquece el mundo ¹⁹.

Rellenando así los espacios en blanco que dejan los elípticos aforismos de Borges, podemos tal vez entender su relación con el problema de la metáfora al que se propone aplicarlos. Una vez más, sin embargo, lo apresurado y dogmático de la especulación, defectos agravados ahora por la ausencia de ejemplos, incitan a diagnosticar la inconsistencia si no de la doctrina misma, sí de la adhesión de Borges a ella. Sentimos que están aflorando bajo el texto objeciones informúladas que lo vuelven inestable y vacilante. Si llamar caballo al arco iris, o gato a la luna no es más que proponer otro idioma posible, tan válido como el idioma común, ¿acaso no es una contradicción la noción de un idioma individual e instantáneo, de un idioma incommunicable? Una de dos, o cuando llamamos caballo al arco iris, conservamos la significación ordinaria de ambos términos y en este caso, no tiene sentido hablar de creación de un idioma, o bien estamos produciendo una cifra arbitraria en que el sonido "caballo" denomina ahora al fenómeno arco iris; enrevesamos despóticamente el léxico pero no estamos construyendo conocimiento ni pensamiento alguno. Si se da la circunstancia de que nuestra "imagen" se vuelve pieza de un idioma en su recto sentido, común a muchos individuos, tenemos en ello un signo del buen funcionamiento de la metáfora, pero en cambio queda invalidado el eslogan estético del creacionismo; no sólo es lícito, sino obligatorio, usar el idioma que han ido instituyendo las metáforas ajenas, que poco a poco va tejiendo la historia del lenguaje.

En estas y otras dificultades, y en el modo descuidado y torpe de soslayarlas, o dejarlas implícitas, se adivina la creciente desgana del joven teorizador, y ésta queda plenamente confesada cuando, dejando de lado la metafísica y la epistemología, se refugia en los terrenos más familiares de la estética y de la historia de la literatura, observando la "in-asistencia de las metáforas" en la lírica popular. Esta consideración tiene valor estratégico: las vanguardias exaltan la invención, denigran las tradiciones literarias, pero en cambio veneran lo primitivo y lo popular como piedras de toque de la autenticidad, del vigor y de la radical inocencia de un arte. Que la poesía popular carezca de metáforas está ya sugiriendo que la libertad de inventar metáforas no tiene nada de primitivo ni de espontáneo, y su limitación, nada que ver con las timide-

¹⁹ Algunas investigaciones modernas acerca de la metáfora intentan con cierto éxito dar cuenta rigurosamente de este tipo de intuiciones. Véase por ejemplo Indurkha.

ces y convenciones académicas. Decir que la lírica popular casi carece de metáforas no dista pues mucho de sospechar que las frecuentes y brillantes metáforas son mera literatura, y por lo tanto, forzosamente mala literatura, paso que Borges no tardará en franquear, y que ya habrá definitivamente franqueado en el ensayo “Otra vez la metáfora” publicado en el *Idioma de los argentinos*, en el que se plantea la sucesión de dos períodos en toda tradición artística”:

El primero [período] es pudoroso, torpe, casi lacónico (...) Su manera de hablar es la exclamación, el relato desocupado, la palabra sin astucia de epítetos. El segundo es resuelto, conversador: el tema ya tiene firmeza de símbolo y su solo nombre -cargado de recuerdos valiosos- es declarador de belleza. Su voz es la metáfora, consorcio de palabras ilustres. (Creo de veras que la metáfora no es poética; es más bien *pospoética*, literaria, y requiere un estado de poesía ya formadísimo. La poesía de los vocablos entreverados por ella la condiciona y la hace emocionar o fallar). (50-51)

Tres años antes, los ensayos de *El tamaño de mi esperanza* apuntaban lacónicamente hacia la misma tesis, al dictaminar que para hacer metáforas basta ser “barajador de palabras prestigiosas” (129). No es difícil ni especialmente recomendable el inventar metáforas, porque la condición necesaria y suficiente para que sean bellas es que utilicen ciertos vocablos mágicos en los que la historia de la poesía ha depositado un sedimento de poeticidad. ¿Cuáles? El ensayista no los enumera, pero no es arriesgado presumir que son palabras como *noche, sombra, río, viento, jardín, fuego, estrellas, rosas, palacios, ángeles, tinieblas, teatros, ruinas, música, leones, águilas, ruiseñores, mármol, marfil, ámbar, luna, oro, cielo, joya, oriente, aurora, crepúsculo, poniente, silencio, sueño, jinete, espada*, y otras treinta, cuarenta o cincuenta, más otros tantos derivados y apéndices verbales o adjetivales. La eficacia de la metáfora no dependería pues de lo inédito de una afinidad intuida, de la “contextura decisiva de los marconigramas” (*Textos* 123) con que se afirma la independencia de una visión, como lo pretendían los manifiestos ultraístas, sino todo lo contrario, de la manera gratificante de “entreverar” vocablos que desencadenan la sensación de poesía, que son el capital inmovilizado, el patrimonio que han ido dejando el arte mismo y la costumbre de tratarlo con devoción. Lo que menos importaría pues en la metáfora sería el pensamiento que supuestamente construye u orienta; lo que más, la sinrazón del goce verbal.

Estos esplendores verbales, o esta “palabrería para versos” pueden mejorarse con “travesura”, proponiendo pequeñas alternativas sorprendentes, como lo hacen Rossetti o Lugones, trastrocando “la luna en un pez o una burbuja” o con la convicción y la sólida grandeza que distin-

guen a los “hechiceros”, a los grandes virtuosos, Milton o Shakespeare, capaces de transformar “una hoguera en tempestad.” Pero estos trueques de prestidigitador o transformaciones de hechicero no dejan de ser menudencias exquisitas, y el gran arte requiere algo distinto: “Hay alguien superior al travieso y al hechicero. Hablo del semidiós, el ángel, por cuyas obras cambia el mundo. Añadir provincias al Ser, alucinar ciudades y espacios de la conjunta realidad es aventura heroica” (*Inquisiciones* 31). Esta frase, escrita hacia 1924, bastaría para poner de manifiesto hasta qué extremo increíble fue efímera y lábil la fe metafórica del joven Borges. Poquísimos años después de haber exigido la “reducción de la poesía a su elemento primordial, la metáfora”, ya estaba invitando a prescindir de este elemento primordial, y sustituyéndolo, en su escala de valores, por la “invención de pormenores significativos”, que siempre “aventaja” a la metáfora “en virtualidad”²⁰, o por el añadido de “provincias al Ser”, o la alucinación “de ciudades y espacios de la conjunta realidad”. Estas nuevas consignas parecen celebrar la supremacía de un arte narrativo sobre un arte lírico, de la ficción, tal vez del cuento fantástico, sobre los versos, y de la metonimia sobre la metáfora.

El “biografema” de “El otro”, como suele ocurrir, incurre en inexactitud. Oponiendo los dos extremos de una evolución, oculta las vacilaciones, las difíciles metamorfosis de la larga fase de transición, y purifica el perfil de la historia eliminando los cabos sueltos, lo intrincado y enigmático del proceso de cambio. Sin duda es una crisis de crecimiento, con todo lo que tiene de chillón y de discordante, lo que Borges puso tanto empeño en borrar, al censurar los interesantes libros de ensayos de los años veinte. Rastrear algunas de las huellas dejadas a lo largo del camino que conduce de una doctrina a otra obliga a restablecer al menos una fase intermedia omitida por el biografema: el joven, jovencísimo *Borges 1*, desconocido bachiller en Ginebra o en Mallorca, creía en la invención de nuevas metáforas; el *Borges 2*, de cincuenta o setenta años, escritor célebre, en “las que corresponden a afinidades íntimas y necesarias y que nuestra imaginación ya ha aceptado”. Pero para restablecer siquiera parcialmente el proceso que lleva del uno al otro, habría que restituir un tercer Borges, el Borges de veinticinco o de treinta años, el joven de los primeros libros de ensayos y de poesía. Este tercer Borges no representa una vía media o un equilibrio entre los dos extremos, en modo alguno coincide con esa gran parte de la tradi-

²⁰ “La metáfora es una de tantas habilidades retóricas para conseguir énfasis. No sé por qué razón debe ser puesta sobre las otras. Yo creo que la invención o hallazgo de pormenores significativos la aventaja siempre en virtualidad” (*Idioma* 54).

ción retórica escolar ²¹, que sostiene la licitud de inventar nuevas metáforas, pero no de prodigarlas o empeñarse demasiado en su búsqueda. El tercer Borges, aunque con vacilaciones y contradicciones que le hacen regresar en ocasiones a la opinión de *Borges 1*, o prefigurar la opinión de *Borges 2*, es un adversario mucho más agresivo y resuelto de la metáfora que este último. Por ello, construirá sus obras sobre otros fundamentos, sobre proyectos de orden mitológico o narrativo, escribiendo primero libros de poesía que intentan instituir un mito de Buenos Aires y, unos años más tarde, ficciones breves.

Lo que de algún modo reemplaza a la destronada metáfora en estas ficciones es la alegoría (Cf. Cvitanovic), tema al que Borges dedica gran parte del ensayo sobre "Nathaniel Hawthorne", en *Otras inquisiciones* (1952). Una de las lecturas que motivaron el rápido abandono por el joven Borges del culto a la invención de metáforas, debió de ser la de Benedetto Croce, drástico censor del ingenio barroco y de sus rebuscadas agudezas. El mismo Croce condena, con parecida virulencia, y en nombre de su principio de que el arte es expresión, la literatura alegórica. Apoyándose en el ejemplo de Dante, e inspirándose en Stevenson, Borges se niega a rendirse a sus argumentos acerca de este último punto, y emprende la defensa de la alegoría. Admitamos que Beatriz es la Fe, en modo alguno esta identificación hace de ella un artilugio didáctico, una ilustración popular y redundante de la teología:

Beatriz no es un emblema de la fe, un trabajoso y arbitrario sinónimo de la palabra fe; la verdad es que en el mundo hay una cosa-un sentimiento peculiar, un proceso íntimo, una serie de estados análogos -que cabe indicar por dos símbolos: uno, asaz pobre, el sonido fe; otro, Beatriz, la gloriosa Beatriz que bajó del cielo y dejó sus huellas en el Infierno para salvar a Dante. (OC 2: 50)

La metáfora, tal como la entiende Borges, no pasa de ser una relación binaria, un vínculo o afinidad entre dos términos, que "trasiega", "trastruca", "transforma" uno en otro. En cambio, la alegoría es una verdadera relación simbólica, puesto que es ternaria. Tenemos el primer término, el significante alegórico, el vehículo de la alegoría, Beatriz; el segundo término, el "significado" alegorizado, el contenido de la alegoría, la palabra fe. Pero el primero no se refiere al segundo: ambos se refieren a una tercera cosa, a algo misterioso y complejo. Mientras los elementos del léxico común indican este tercer término de manera "asaz pobre", como simples sellos o etiquetas en la caja cerrada del

²¹ Tradición que arranca al menos de Quintiliano, *Institutio oratoria* VIII, 6, 14-18.

misterio, la alegoría, que tiene la consistencia de los sueños, lo representa de manera gloriosa, nos hace penetrar en el misterio y movernos por él. Pero la alegoría no es una cosa sino un mundo, no cabe en pocas palabras, no es un fragmento sino una obra entera; no pertenece a la lengua o las lenguas como la metáfora-paradigma, ni a la retórica, como la metáfora-texto, pertenece inequívocamente a la poesía. Son alegorías los episodios de la *Divina Comedia* y también la obra entera de Dante, los cuentos de Kafka o de Hawthorne. Son alegóricos también, quizá, todos los cuentos de Borges, y algunos, de manera patente: la lotería de Babilonia es una nueva alegoría de la fortuna (como la rueda de las visiones medievales); la secta del Fénix, según confidencias del propio Borges ²², una alegoría de la copulación; la biblioteca de Babel, una alegoría del universo; el Zahir o Funes el memorioso, alegorías del insomnio. Cuanto más insuficiente y casi irrisoria parece la traducción, o la reducción de la ficción a su significado alegórico, más se justifica la alegoría y más indudable su valor como literatura. Todos estos cuentos son grandes textos porque construyen no una descripción o un modelo conceptual y abstracto del fenómeno al que aluden, sino un modelo que ostenta los atributos de lo imposible e irreal y logra hacerse sin embargo visible, desbordante de pormenores concretos, y oscuramente significativos: la secta del Fénix, a la que pertenecen todos los que secretamente perpetúan los ritos de la generación, no sería nada sin sus enigmáticos accesorios, el corcho y el cieno; la biblioteca de Babel nada diría sin detalles irrisorios o atroces, como los dos gabinetes minúsculos anejos a sus hexágonos, de los cuales “uno permite dormir de pie; el otro, satisfacer las necesidades fecales”. A través de estas ficciones, el tercer Borges realiza la aspiración que proclaman sus ensayos juveniles: “añadir provincias al Ser, alucinar ciudades o espacios de la conjunta realidad”.

Anticipaciones y resurgencias

La gran ambición que candorosamente confiesan estas proclamas se cumplirá pues unos años después en la redacción de los cuentos. En estos años, se va decantando gradualmente la doctrina del joven Borges, que oscilaba entre la idea de que las metáforas son hallazgo e invención, y la de que no son más que fácil explotación del capital de las palabras que el tiempo ha vuelto poéticas. En algún momento, se producirá la inversión que hallamos realizada a finales de los años cuaren-

²² Véase Christ 190. Cito según Bernès *Œuvres* 1595.

ta, en “La busca de Averroes”, o en el artículo “La metáfora” insertado en *Historia de la eternidad*. De esta inversión nace la doctrina con que vemos definitivamente pertrechado el Borges tardío: es cierto que escribir metáforas es un indolente vivir de las rentas del arte, disfrutar el valor que a lo largo de la historia han ido cobrando viejos símbolos, pero ello no impide que las metáforas sean poéticas, que sean la poesía en sentido platónico, la reminiscencia de lo que todos hemos visto en esta u otra vida. Al arte no le hacen falta prodigios, es mejor contentarse con la “verde eternidad” del patrimonio común. Esa será la lección del anti-manifiesto que marca el retorno de Borges a los versos, la lección de humildad administrada en el “Arte poética” de *El Hacedor* (1960):

Ver en la muerte el sueño, en el ocaso
 Un triste oro, tal es la poesía,
 que es inmortal y pobre. La poesía
 Vuelve como la aurora y el ocaso.
 (...)

 Cuentan que Ulises, harto de prodigios
 Lloró de amor al divisar su Itaca
 Verde y humilde. El arte es esa Itaca
 De verde eternidad, no de prodigios. (*OC* 2: 221)

Paradójicamente, este poema que celebra las antiguas, queridas, sencillas metáforas, del río del tiempo, de ocaso de oro, del sueño de la muerte, tal vez sólo se sostiene por un brillante y erudito hallazgo metafórico, un *conchetto* digno del mejor Barroco: “el arte es una Itaca”. De ella deriva un esbozo de ficción alegórica: Borges, que a los sesenta años celebra su regreso a los versos, se experimenta como un nuevo Ulises vuelto a la patria. Pero, mucho antes de llegar a Itaca, ya había desmentido la tranquila felicidad del retorno: el verdadero Ulises no es el que regresa, sino el que “erraba por el mundo y decía que Nadie era su nombre” (*OC* 2: 275). El poema homérico abandona a Ulises en Itaca, pero Dante lo mostrará emprendiendo un último y sacrílego viaje, un viaje temerario a lo desconocido, ya que “ni la dulzura del hijo, ni la piedad que le inspiraba Laertes, ni el amor de Pénélope, vencieron en su pecho el ardor de conocer el mundo y los defectos y virtudes humanas” (*OC* 3: 352).

Así, hasta en su expresión más intensa y rebosante de afectos, la estética que implica la doctrina última de Borges está trabajada por la tesis contraria, está herida de insoluble ambigüedad, como lo ha estado *ab initio* y lo estará siempre. Es en el período más pugnazmente anti-barroco, más marcado por la influencia de Croce, alrededor de 1930, cuando Borges descubre con culpable delicia “una de las más frías aberraciones que las historias literarias registran”, “las menciones enigmáticas o *kenningar* de la poesía de Islandia” (*OC* 1: 368), a las que dedica

un artículo insólitamente largo, que se volverá más tarde uno de los núcleos del libro *Antiguas literaturas germánicas*. Estas *kenningar* son perífrasis casi siempre metafóricas, “tempestad de espadas” para batalla, “cisne rojo” para cuervo, “luna de los piratas” para el escudo; aunque también muchas veces sean metonímicas, distinción que el ensayo ignora o elude, como “alimento de cuervos” para el cadáver, “sacudidor del freno” para el caballo, “asiento del neblí” para la mano. Borges les aplica juicios denigratorios, “frías aberraciones”, “penosas ecuaciones”, que por su forma y por su objeto recuerdan las condenatorias sentencias de Benedetto Croce acerca de los *concetti* de los marinistas. Juicios parecidos, basados en análogas razones, expresan la irritación que le inspiran a Borges poetas como Góngora, Lugones (Cf. Poggi y Roses) o Baudelaire. Sin embargo, debe reconocer que “el ultraísta muerto cuyo fantasma sigue siempre habitándome goza con estos juegos” (380). En el ensayo sobre las *kenningar*, el tono sarcástico o condescendiente deja pronto paso a la vindicación: estas menciones enigmáticas de los poetas cortesanos de Islandia “no invitan a soñar, no provocan imágenes o pasiones”, pero “deparan una satisfacción casi orgánica”, son “el primer goce verbal de una literatura instintiva”, y enternecedoras piezas de museo, “desfallecidas flores retóricas”.

Los criterios en que se apoya esta vindicación no son menos ambiguos que ella misma; según uno de los argumentos en su defensa, las *kenningar* serían objetos verbales, “puros e independientes como una espada o un anillo de plata” (OC 1: 382), es decir música sin significado, placer que procura el heterogéneo contacto de dos palabras, agrado puramente sensual por las insensatas sugerencias de una rara combinación verbal. Según otro argumento, contradictorio con el primero, su valor estaría en lo aberrante, fantástico, monstruoso del pensamiento que proponen, porque esta misma aberración hace justicia a lo aberrante del universo:

El signo *pierna del omóplato* es raro, pero no es menos raro que el brazo del hombre. Concebirlo como una vana pierna que proyectan las sisas de los chalecos y que se deshilacha en cinco dedos de penosa largura, es intuir su rareza fundamental. Las *kenningar* nos dictan ese asombro, nos extrañan del mundo. Pueden motivar esa lúcida perplejidad que es el único honor de la metafísica, su remuneración y su fuente. (379)

Las voluntariosas creaciones metafóricas oscilan pues entre lo absurdo de una música sin pensamiento, y el sentimiento de la rareza del mundo, fuente de donde mana la riqueza del pensamiento metafísico. Del mismo modo, la doctrina del viejo Borges, con su aspecto agradablemente conservador y confortable, está sometida a la presión de una

vertiginosa dialéctica. El otro, el atormentado ultraísta muerto, no deja de afectar al sereno y sabio anciano con sus convulsiones póstumas, o con la alucinación de su regreso.

Las metáforas en el oficio poético

No extraña por ello que Borges afirme con frecuencia que desprecia de las estéticas y que él mismo carece de toda estética. La doctrina oficial que profesa el Borges maduro en las “conversaciones con los periodistas” representa, más que un sistema de firmes conclusiones, la cicatriz de un conflicto que nunca será del todo explícito y menos definitivamente resuelto. Sin embargo tiene valor como disciplina, como herramienta de un oficio. No deja de ser cierto que en los libros de poesía de Borges (al menos en los que son posteriores a *El Hacedor*) reina lo que podríamos caracterizar como una severa economía o parquedad en el uso de la metáfora. Si buscamos metáforas en estos textos, a primera vista nos desconcierta su ausencia; si los consideramos más detenidamente, nos admira su discreción. En los poemas dominan ampliamente figuras de tipo metonímico, fundadas en la contigüidad: la representación de un personaje o suceso por un objeto que le pertenece (una moneda, una llave, un espejo, un bastón), o de un acto por su instrumento (el puñal, la espada); las diversas formas de la enumeración y del catálogo; la hipálage que resulta de desplazar un adjetivo de un término a otro término contiguo en la cadena discursiva. Sin embargo, hallaremos en ellos metáforas, casi siempre con poco relieve, difícilmente perceptibles, que por lo general entrarán en uno de los apartados siguientes:

1. Metáforas que apenas notamos porque tendemos a interpretarlas como un realce decorativo para dar énfasis y dignidad a la dicción. Típicamente, pertenecen a esta categoría las metáforas que utilizan la mágica palabra “oro”: *bruma de oro, la sombra de árboles de oro, remotas playas de oro, el tigre de oro, el aire de oro, la Afrodita de oro, el oro de Virgilio, el fuerte Siddharta de oro*. Pueden ser variantes del “oro”, empleado como realce valioso, como señal genérica de emoción o de belleza, el bronce, el hierro o el metal, cuando belleza o emoción se presentan en modalidades épicas, y no eróticas: *largos hexámetros de bronce, aquel hombre de hierro y de soberbia, De hierro, no de oro, fue la aurora, faz de metal y de melancolía*. Sucede en contadas ocasiones que este énfasis épico o heráldico produzca metáforas más arriesgadas, y de gusto más dudoso: *Que no profanen tu sagrado suelo, Inglaterra / el jabalí alemán y la hiena italiana*, para la Alemania nazi y la Italia mussoliniana; *hermoso como un león a mediodía*, para el soldado israelí durante la guerra de los seis días.

2. Otras metáforas, más singulares e intelectualmente activas, pueden pasar desapercibidas porque están encapsuladas en una palabra sin incidencia en la cohesión sintáctica, lógica o narrativa, generalmente un adjetivo, a veces un adverbio, que cabe interpretar en ocasiones como hipálage: *ruinosos ocasos*, *laberínticos reptiles*, *lentas costumbres de los astros*, *cóncava fama*, *cóncavo azul*, *arenas recelosas*, *piadosos símbolos*, *minucioso porvenir*, *azar ensangrentado*, *ociosas hojas*, *dócil cerradura*, *yelmo quimérico*, *terco arado*, *pánica memoria*, *desiertos días*, *inextricable sombra*, *nos una indesciframente*, *crystalino olvido*, *caudalosa amistad*.

3. En un tercer caso, no muy frecuente pero importante, la metáfora puede pasar desapercibida por razones contrarias, por estar demasiado a la vista, por ser demasiado patente, como la carta robada en el cuento de Poe, o los topónimos en letras capitales que atraviesan casi toda la superficie de un mapa. Es lo que ocurre cuando una metáfora se propone como el compendio o la cifra un texto: *el arte es una Itaca* en "Arte poética"; *labra un arduo cristal*; *el infinito Mapa de Aquél que es todas sus estrellas*, en "Spinoza" (OC 2: 308); *Dios, la Araña*, en "Jonathan Edwards (1703-1758)" (OC 2: 288); *yo me desangro* en "Caja de música" (OC 3: 172) (para el que, escuchando música del Japón, siente que él mismo es esa música y que se desangra en sus gotas); *esta insensata rosa*, expresión que designa la pesadilla en "Efiltes" (OC 3: 113); *¿Qué arco habrá lanzado esta saeta que soy?*, en "De que nada se sabe" (OC 3: 100); *escalar la cumbre de este día*, en "James Joyce" (OC 2: 361); *esa virgen, la muerte*, en "Eclesiastés, 1, 9" (OC 3: 298). No tiene nada de fortuito que en casi todos los casos que acabamos de citar, la metáfora sobre la cual convergen las razones y las sugerencias de un poema aparezca al final, como su culminación y su remate, a modo de epifonema. Puede aparecer también en el título del poema o incluso del libro, como sucede en "Los conjurados", perífrasis metafórica para esos ciudadanos suizos que han tomado la "extraña resolución" de ser razonables y pacíficos. De hecho, muchos títulos de libro se dejan interpretar como metáforas arquitectónicas en este mismo sentido; indudablemente sucede así en "el oro de los tigres", "la moneda de hierro", "la rosa profunda", "historia de la noche". Es probable que la "rosa profunda", cuyas variantes encontramos en el texto del libro, *insensata rosa*, *rosa profunda*, *ilimitada*, *íntima*, *the unending rose*, o en otros textos, *una rosa amarilla* (OC 2: 173), *marfil o sangre u oro o tenebrosa*, / *como en sus manos*, *invisible rosa* (OC 2: 269) sea interpretable como la metáfora de la poesía y de su magia metafórica, como la metáfora de las metáforas. Esta infinita rosa nace de múltiples poemas: nace de los triunfales y ruidosos versos de Marino, *Púrpura del jardín*, *pompa del prado*, *gema de primavera*, *ojo de abril*, pero

también de la triste rosa fantasmal del soneto al espejo de Enrique Banchs, *la rosa que en el vaso agonizante / también en él inclina la cabeza*, y del verso de Mallarmé, *une rose dans les ténèbres*, cuya negativa plenitud surge cegadoramente como término de todo un soneto²³.

Este tipo de metáfora inventiva, exaltada como la cima o la cifra de un texto, sólo aparece en contados textos, y su escasez señala la actitud dominante de Borges, su persistente desconfianza hacia las “imágenes”. Pero su existencia lo demuestra muy accesible a la tentación que suponen cuando surgen con la energía de lo insustituible. La desconfianza, o la vigilancia, se traducen curiosamente por la aparición de la palabra “metáfora” en los mismos poemas, como procedimiento de lítote, un poco a modo de disculpa: Espero que me perdonen si incurro en una metáfora. Así, el poema “Eclesiastés, 1, 2”, no termina con la nota patética: *esa virgen, la muerte*, sino con este comentario que aligera el énfasis: *esa virgen, la muerte. El castellano / permite esta metáfora*.

Borges no siempre resiste al placer de deslizar en sus versos las sospechosamente brillantes o extrañas metáforas de otros, como la del fuego-joya que aparece en una de las *kenningar*: *Arden los hombres. Ahora se enfurece la Joya* (OC 1: 379). El recuerdo de esta metáfora, o de sus propios comentarios acerca de ella, puede engendrar en su poesía unos versos finales de tanto efecto como: *Dioses que moran más allá del ruego / la abandonaron a ese tigre, el fuego* (OC 2: 195), o, unos años más tarde, la fórmula *negra joya, aciaga y prisionera* (OC 3: 85) para la pantera en su jaula. Pero sólo dejará entrar en sus versos a la famosa *ruta de la ballena* de los poetas de Islandia, una vez provista de comillas y enmarcada por un comentario digno de un ensayo crítico:

Siempre lo cercó el mar de sus mayores,
los sajones, que al mar dieron el nombre
ruta de la ballena, en que se aúnan
las dos enormes cosas, la ballena
y los mares que largamente surca. (OC 3: 136)

La metáfora entre palabra y concepto

Del largo debatirse de Borges con la cuestión de la metáfora quedan pues huellas en su propia labor de poeta, mostrando una vez más que reflexión y escritura corren “indescifrablemente” unidas. Pero la doctrina que aparece como resultado de este debate es menos un sistema

²³ “Surgi de la croupe et du bond”, *Œuvres* 42.

de proposiciones que un nudo en donde confluyen cuestiones y dudas. La misma proposición que puede resumir esta doctrina, “las metáforas válidas son las que descansan en afinidades necesarias y reconocidas desde hace tiempo”, abre un problema más que lo resuelve. Nunca está claro si se trata de validez para el conocimiento o de valía estética, si lo que importa en la metáfora es la verdad del paradigma y la universalidad de las proposiciones que en ella se apoyan, o la particularidad de su actualización discursiva, de su expresión verbal, que se apoya en la configuración contingente de circunstancias narrativas y verbales. La doctrina de Borges parece necesitar, como hemos visto, una distinción entre las metáforas-paradigma y las metáforas-texto, y plantear como axioma que las primeras sólo son válidas si derivan de las primeras. Habría que añadir que esta condición es necesaria pero no suficiente. De ahí la desigual consideración de metáforas que derivan del mismo paradigma: según Borges, *las Selvas hizo navegar y el viento*, de Quevedo, es un gran verso; en cambio Góngora produce una metáfora “infausta” al escribir: *Velero bosque de árboles poblado / que visten alas de inquieto lino* (*Idioma* 55-56) (ni que decir tiene que el juicio es discutible). Ambos ejemplos se basan naturalmente en el mismo paradigma metafórico, el navío-árbol.

Le emociona extrañamente *dolce color d'oriental zaffiro*, el verso de Dante para la primera aurora que brilla al salir del infierno; en cambio, Góngora no halla gracia a sus ojos cuando escribe del toro celeste que *en campos de zafiro pasce estrellas*. Y es que el paradigma cielo-piedra preciosa, si es que existe, no basta para sostener estéticamente la metáfora. Si ésta es bella en el verso de Dante, es porque admite una determinación suplementaria, de orden etimológico y erudito: el zafiro es una piedra procedente de Oriente, aquí utilizada para calificar el color del cielo cuando amanece por oriente (*OC* 3: 362). Esta sobredeterminación está sostenida a su vez por la recurrencia de la sílaba “or” (*color d'oriental*), la misma sílaba que se repite dos veces en el verbo *orior* latino utilizado para indicar el levante del sol, y se subraya por la reiteración de /o/ en posición tónica (*dolce color*). La semejanza de color y brillo entre el cielo y el zafiro no es pues ni necesaria ni suficiente, y la metáfora se distingue por su delicado alejandrismo, por la virtud cabalística de la etimología y los sortilegios del sonido, y no por su fidelidad a supuestas intuiciones universales que serían patrimonio humano. Estas explicaciones, sin embargo, sólo están esbozadas en los ensayos críticos de Borges, que, tal vez con toda razón, prefiere darle vueltas contemplativamente al misterio.

Las metáforas y la historia como creaciones del lector

Como filosofía de la historia, la doctrina de la metáfora que propone Borges tampoco está exenta de notorias flaquezas. Hemos visto que la doctrina afirma platónicamente que, como “el tiempo es una imagen de la eternidad”, la historia universal es la historia de las diversas entonaciones de unas cuantas metáforas eternas. Sin embargo, Borges es demasiado agudo para ignorar que la capacidad de evocación de metáforas que parecen hacer resucitar a los muertos y resurgir a mundos distantes depende de nuestro previo conocimiento de esos muertos y de sus mundos. La *old rocking chair* de los *blues* no revela nada fuera de su contexto, los *blues*, como tampoco *David durmió con sus padres* para quien no sepa nada de David. Si la variación se produce en ausencia de todo contexto conocido, carece en absoluto de las virtudes que le hemos generosamente atribuido. Extrapolando y extremando esta observación, se llegará a conjeturar que la historia universal es una operación del lector que sueña, recompone o inventa, y no el rastro dejado por las diferentes formulaciones de una metáfora por los que la escriben o reescriben.

El ejemplo canónico para poner en evidencia este tipo de fenómenos, y la más sonora carcajada con la que Borges desmonta su propia teoría, nos lo ofrece el inagotable Ménard-Cervantes. Cuando Cervantes escribe *La verdad, cuya madre es la historia*, su metáfora es un elogio retórico de la historia. Completamente distinta resulta cuando la escribe Pierre Ménard en el *Quijote* de Pierre Ménard, ya se sabe, idéntico a una porción del *Quijote* de Cervantes. Leída en Ménard, la metáfora que hace de la historia madre de la verdad, presupone el pragmatismo como doctrina filosófica y revela la contemporaneidad de su autor con William James (*OC* 1: 449). Esta observación de “Pierre Ménard, autor del Quijote” ha sido ampliamente glosada y celebrada, como todas las que encierra ese texto-fetiché, que parece marcar con un Jano de oro la triunfal carrera de su autor como autor de ficciones. Sin embargo, no va mucho más lejos de lo que se leía ya en el artículo “La fruición literaria”, incluido en 1928 en *El idioma de los argentinos*, uno de los libros de ensayos censurados por Borges. Aunque vertida en una página zumbona y algo palabrera, y no en una flecha agudísima como la de “Pierre Ménard, autor del Quijote”, la idea no es menos brillante:

Séanos ilustración esta metáfora desglosada: *El incendio, con feroces mandíbulas, devora el campo*. Esta locución ¿es condenable o es lícita? Yo afirmo que eso depende solamente de quien la forjó y no es paradoja. Supongamos que en un café de la calle Corrientes o de la Avenida, un lite-

rato me la propone como suya. Yo pensaré: Ahora es vulgarísima tarea la de hacer metáforas; substituir *tragar* por *quemar* no es un canje muy provechoso; lo de las mandíbulas tal vez asombre a alguien, pero es una debilidad del poeta, un dejarse llevar por la locución fuego devorador, un automatismo; total, cero... Supongamos ahora que me la presentan como originaria de un poeta chino o siamés. Yo pensaré: Todo se les vuelve dragón a los chinos y me representaré un incendio claro como una fiesta y serpeando, y me gustará. Supongamos que se vale de ella el testigo presencial de un incendio o, mejor aun, alguien a quien fueron amenaza las llamaradas. Yo pensaré: Ese concepto de un fuego con mandíbulas es realmente de pesadilla, de horror y añade malignidad humana y odiosa a un hecho inconsciente. Es casi mitológica la frase y es vigorosísima. Supongamos que me revelan que el padre de esa figuración es Esquilo y que estuvo en lengua de Prometeo (y así es la verdad) y que el arrestado titán, amarrado a un precipicio de rocas por la Fuerza y por la Violencia, se la dijo al Océano, caballero anciano que vino a visitar su calamidad en coche con alas. Entonces la sentencia me parecerá bien y aun perfecta, dado el extravagante carácter de los interlocutores y la lejanía (ya poética) de su origen: Haré como el lector, que sin duda ha suspendido su juicio, antes de cerciorarse bien cuya era la frase. (*Idioma* 90-91)

La doctrina de la metáfora propuesta por Borges ya ha sido maltrecha, por obra del infernal humor de su doble algo más joven, antes de llegar a formularse cabalmente. El narrador de "Pierre Ménard" nos invita a leer la *Imitación de Jesucristo* como si fuera de James Joyce o de Louis Ferdinand Céline, lo que sería una suficiente "renovación de esos ténues avisos espirituales." Del mismo modo, podría habernos aconsejado leer la esfera de Pascal como si fuera de Parménides, o de Lewis Carroll, y la luna *ombliigo del firmamento* de Lugones como si fuera de Esquilo, o de Dante, asegurándonos que con ello bastaría para ensanchar prodigiosamente la colección de metáforas memorables de que goza la humanidad.

La fascinación que Borges ejerce, lo que hace que volvamos y volveremos siempre a él, es que es un autor total, tal como lo entienden los lúcidos habitantes del planeta Tlön, para quien los libros de naturaleza filosófica invariablemente contienen la tesis y la antítesis, el riguroso pro y el contra de una doctrina, de modo que "un libro que no encierra su contralibro es considerado incompleto".

Obras citadas

- Aristóteles [Aristote]. *Poétique*. Texte établi et traduit par J. Hardy. Paris: Les Belles Lettres, 1932.
- Barrenechea, Ana María. "On the Diverse (South American) Intonation of Some (Universal) Metaphores". *Borges and his Successors: the Borgesian Impact on Literature and the Arts*. Ed. Edna Aizenberg. Columbia: U. of Missouri, 1990.
- Bernès, Jean Pierre. "Notices, notes et variantes". Borges. *Œuvres complètes*.
- Borges, Jorge Luis. "Al margen de la moderna estética". *Grecia* 3, 39 (31 de enero de 1920).
- Borges, Jorge Luis. *El idioma de los argentinos*. Madrid: Alianza, 1998.
- Borges, Jorge Luis. *El tamaño de mi esperanza*. Barcelona: Seix Barral, 1994.
- Borges, Jorge Luis. *Inquisiciones*. Buenos Aires: Seix Barral, 1994.
- Borges, Jorge Luis. *Obras completas*. 4 vols. Barcelona: Emecé, 1989-1996.
- Borges, Jorge Luis. *Œuvres complètes*. Ed. J. P. Bernès. Paris: Gallimard, 1993.
- Borges, Jorge Luis. *Textos recobrados (1919-1929)*. Buenos Aires: Emecé, 1997.
- Cvitanovic, Dinko. *De Berceo a Borges. La alegoría en las letras hispánicas*. Buenos Aires: García Cambeiro, 1995.
- Christ, Ronald. *The Narrow Act: Borges' Art of Allusion*. New York: Lumen, 1969.
- Croce, Benedetto. *Saggi sulla letteratura italiana del Seicento*. Bari: Laterza, 1911.
- Croce, Benedetto. *Nuovi saggi sulla letteratura italiana del Seicento*. Bari: Laterza, 1931.
- Emerson, Ralph Waldo. *Essays and Lectures*. N.Y.: Literary Classics of the U.S., 1983.
- Hardy, J. Introduction. *Poétique* de Aristóteles.
- Indurkha, Bipin. *Metaphor and Cognition*. Dordrecht: Kluwer, 1992.
- Klinkenberg, Jean-Marie. "Métaphore et cognition". *La métaphore entre philosophie et rhétorique*. Ed. Nanine Charbonnel, Georges Kleiber. Paris: PUF, 1998.
- Lakoff, George, M. Turner. *More than Cool Reason*. Chicago: Chicago U. P., 1985.
- Lakoff, George, Marc Johnson. *Metaphors we live by*. Chicago: Chicago U. P., 1981.
- Mallarmé, S. *Œuvres complètes* I. Paris: Gallimard, 1998.
- Martínez-Gros, Gabriel. *L'Idéologie omeyyade*. Madrid: Casa de Velázquez, 1992.
- Nietzsche, F. *Das Philosophenbuch*. Ed. Bilingue. Paris: Flammarion, 1969.
- Poggi, Giulia. "Borges, censore di Góngora". *Le bugie della parola. Il giovane Borges e il barocco*. Ed. Giulia Poggi, Pietro Taravacci. Pisa: ETS, 1984.
- Ricœur, Paul. *La métaphore vive*. Paris: Seuil, 1975.
- Roses, Joaquín. "Borges, hechizado por Góngora" (en prensa).
- Running, Thorpe. "La metáfora en la estética de Borges". *Hispania* 52 (1969).
- Taravacci, Pietro. "Intorno alla metafora. Due scritti giovanili di J. L. Borges". *Studi Ispanici* (1982).
- Tenorio, Martha-Lilia. "Primeras inquisiciones. Teoría y práctica de la metáfora en el primer Borges". *Reflexiones lingüísticas y literarias. Literatura II*. México: Colegio de México, 1992.
- Van Noppen, J. P., E. Hols. *Metaphor II. A Classified Bibliography of Publications from 1985 to 1990*. Amsterdam: Benjamins, 1990.