

BORGES: LA OBJETIVIDAD ARTÍSTICA COMO CONDICIÓN DE LA EFICACIA POÉTICA *

Pablo Castellanos
Universidad Nacional de Colombia, Colombia
pablocastle@gmail.com

Recibido: 22/01/2014 – Aceptado: 13/04/2014

Resumen: A lo largo de su crítica literaria, Jorge Luis Borges deja las huellas de su concepción de la poesía o, en otras palabras, sugiere las características que las obras poéticas tienen para él. En este marco, la *eficacia poética* es un concepto de Borges que habla de los rasgos de la poesía y que apunta al acierto con el que un autor trata los asuntos de su obra, conforme a unos fines estéticos. Pero tal acierto depende de la *objetividad artística*, entendida como un procedimiento dedicado a cumplir con los intereses de la obra o con sus demandas objetivas. El presente artículo expone los aspectos de dicho procedimiento, según el escritor argentino.

Palabras clave: Jorge Luis Borges, teoría de la poesía, crítica moderna de poesía, eficacia poética, experiencia estética, objetividad artística.

BORGES: THE ARTISTIC OBJECTIVITY AS CONDITION OF POETIC EFFECTIVENESS

Abstract: Jorge Luis Borges, throughout his literary criticism, leaves traces of his conception of poetry or, in other words, suggests the features that, for him, poetic works have. In this context, *poetic effectiveness* is a Borges concept that speaks of the features of poetry and points to how successful an author is when dealing with the issues of his work, according to some aesthetic purposes. But that success depends on the *artistic objectivity*, this understood as a process dedicated to meet the interests of the work or its objective demands. This paper presents the aspects of this procedure, according to the Argentine writer.

Keywords: Jorge Luis Borges, theory of poetry, modern criticism of poetry, poetic effectiveness, aesthetic experience, artistic objectivity.

* El presente artículo se deriva de la monografía intitulada *La eficacia poética para Borges*, trabajo con el cual el autor obtuvo el título de Profesional en Estudios Literarios de la Universidad Nacional de Colombia (Bogotá).

1. Introducción

A lo largo de su crítica literaria, Borges dice que los propósitos de una obra poética están motivados por la experiencia con las cosas y con sus circunstancias esenciales e íntimas. Tal motivación indica la convicción de las emociones ante esa experiencia. En un primer momento, la eficacia poética consistiría en traducir fielmente, a palabras, esas emociones. Pero, en vista de que las motivaciones de la obra se convierten en el objeto de esta, la eficacia poética no sirve a la inmediatez de las emociones ni de la realidad que las motivó. De ahí que sería un error decir, por ejemplo, que la poesía es expresión o que es «una transcripción de la realidad, porque la realidad no es verbal» (Borges, 1978f, p.663). El Borges maduro explica que *en* las palabras, materia de la poesía, puede estar el registro de las emociones ante determinada experiencia; ahora, con respeto a la poesía, la experiencia ingresa al plano de la obra, precisamente por ser expresada en palabras. Lo anterior apunta a que lenguaje es una creación estética, algo (dado a la sensibilidad) que expresa o conviene al objeto de esa experiencia (1997, p.148).¹ La eficacia poética, entonces, es el resultado de la objetividad artística, o sea, del cumplimiento de los propósitos de la obra o de sus demandas objetivas (de su tema), con miras a transmitir de una manera genuina esas emociones.

2. Las demandas del objeto del arte.

2.1 Crítica a algunas posturas de la subjetividad

En el plano de la obra todo tiende hacia el cumplimiento de sus demandas objetivas, incluso la personalidad o individualidad del poeta. A esto se refiere Borges cuando explica, en *Arte poética*, que Kafka «en realidad quería escribir un libro feliz y victorioso, y se daba cuenta de que le era imposible. Hubiera podido escribirlo, evidentemente, pero el público habría notado que no decía la verdad. No la verdad de los hechos, sino la verdad de sus sueños» (2001, p.68). La reflexión de Borges en torno

1 En *Siete noches* anota Borges: «Pensemos en una cosa amarilla, resplandeciente, cambiante; esa cosa es a veces en el cielo, circular; otras veces tiene la forma de un arco, otras veces crece y decrece. Alguien —pero no sabremos nunca el nombre de ese alguien—, nuestro antepasado, nuestro común antepasado, le dio a esa cosa el nombre de *luna*, distinto en distintos idiomas y diversamente feliz. Yo diría que la voz griega *Selene* es demasiado compleja para la luna, que la voz inglesa *moon* tiene algo pausado, algo que obliga a la voz a la lentitud que conviene a la luna, que se parece a la luna porque es casi circular, casi empieza con la misma letra con que termina; en cuanto a la palabra luna, esa hermosa palabra que hemos heredado del latín, esa hermosa palabra que es común al italiano, consta de dos sílabas, de dos piezas, lo cual, acaso, es demasiado. Tenemos *lua*, en portugués, que parece menos feliz; y *lune*, en francés, que tiene algo de misterioso» (1997, pp.143-144).

a la objetividad artística y la personalidad coincide con el siguiente planteamiento de Theodor Adorno: «lo en apariencia más subjetivo, la expresión, es objeto porque la obra de arte trabaja ahí, se lo apropia; al fin y al cabo, un comportamiento subjetivo en el que la objetividad deja su impronta». Y continúa: «El proceso subjetivo de producción es indiferente por cuanto respecta a su lado privado. Pero también tiene un lado objetivo como condición de que la legalidad inmanente [de la obra] se realice. El sujeto obtiene en el arte lo que le corresponde como trabajo, no como comunicación» (2004, p.223).

Sobre las exigencias del objeto del arte y los límites de la personalidad del escritor (junto con sus formas de la expresión y la comunicación), escribe Borges:

Ni quiero fomentar negligencias ni creo en una mística virtud de la frase torpe y del epíteto chabacano. Afirmo que la voluntaria emisión de esos dos o tres agrados menores —distracciones oculares de la metáfora, auditivas del ritmo y sorpresivas de la interjección o el hipérbaton— suele probarnos que la pasión del tema tratado manda en el escritor, y eso es todo. La asperidad de una frase le es tan indiferente a la genuina literatura como su suavidad. (1978c, p.204)

Este razonamiento se encuentra en uno de los ensayos de *Discusión*. El artículo en cuestión es de 1930 y contiene una dura crítica a una serie de posturas personales que contribuían a la indigencia de la literatura, es decir: la superstición del estilo, la vanidad de la perfección y las vanguardias. Las tres tienen algo en común: la pretensión de determinar, a priori y en forma subjetiva, a las obras. Borges da a entender que la preocupación a priori de un escritor, tanto por el estilo (p. ej., la economía prosódica, la sorpresa de la adjetivación) como por la perfección de la obra (de su soneto perfecto, sin ripios, «pero que es un ripio todo él»), ahueca al extremo su labor en vista de que se le escapa lo más importante: el alma de la obra, su tema, sus propósitos; o la intensidad de la visión, según Guillermo Sucre (1967, p.49).² Con respecto al alma de las obras, Borges pone el caso de Cervantes, a quien «le interesaban demasiado los destinos de Quijote y de Sancho para dejarse distraer por su propia voz» (1978c, pp.202-203), por la estilística o los rasgos acústico-decorativos de la palabra. Este interés de Cervantes, dice el autor, le ha permitido a su obra tener la vocación de la inmortalidad, al «atravesar el fuego de las erratas, de las versiones aproximativas, de las distraídas lecturas, de las incomprensiones, sin dejar el alma en la prueba» (p.204). Las vanguardias también tuvieron la pretensión de condicionar las obras a procedimientos forasteros del arte.

2 Este autor ciertamente ha explicado en profundidad principios, conceptos, opiniones, aspiraciones y preferencias literarias de Borges, teniendo en cuenta la unidad que mantuvieron en el tiempo las reflexiones del escritor argentino sobre la poesía.

La crítica de Borges a las vanguardias francesas de la década del treinta aparece en el escrito «El otro Whitman» (1929), donde el autor comenta que a estas «[les] interesa menos el arte que la política del arte» (1978c, p.206). Tal crítica a las vanguardias y sus manifiestos obedece a las limitantes que le imponían al arte las sesgadas normas de esos «autoritarios documentos». En 1938 el autor señaló la profunda contradicción del manifiesto de André Breton y Diego Rivera. Según Borges, en el manifiesto, por un lado, se denuncia la situación del arte en la hoy desaparecida URSS, donde este era condenado al servilismo del estado estalinista. Pero, a la vez que denuncian esta disciplina incompatible con los medios del arte, condenan a este a ser de otro departamento de la política, como lo era la Revolución. Primero piden libertad para el arte («toda licencia en arte» exigen, parcialmente, Rivera-Breton); luego, rechazan el arte puro por su «indiferentismo político».³ Continúa el autor: «Deseoso de agotar los deleites de la prosa rimada, [Breton] anuncia que “en la etapa siguiente se reunirá un congreso mundial que consagrará oficialmente la fundación de la Federación Internacional del Arte Revolucionario Independiente (FIARI)”. ¡Pobre arte independiente el que premeditan, subordinado a pedanterías de comité y a cinco mayúsculas!» (1986, pp.287-288). No sería descabellado decir que, a los manifiestos vanguardistas o teorías a priori de la poesía, Borges les contrapone el argumento de que se puede llegar a la eficiente práctica de la teoría poética, entendiendo por práctica a la poesía misma.⁴

Por otra parte, la crítica a la superstición del estilo y la vanidad de la perfección⁵ no indica que Borges desconoce que la personalidad de un autor (conformada por sus recuerdos, experiencias, lecturas, imaginación, su estilo literario, etc.)⁶ hace

3 «¿Qué conclusión podemos derivar de lo anterior? Juzgo que esta, y solo esta: el marxismo (como el luteranismo, como la Luna, como un caballo, como un verso de Shakespeare) puede ser un estímulo para el arte, pero es absurdo decretar que sea el único» (Borges, 1986, p.288).

4 Como dato literario, casi una década antes del escrito citado de 1929 sobre Whitman, el joven Borges se ensayó en la política del arte. Esto lo llevó a decretar los puntos esenciales del ultraismo, de los que descreería luego: «reducción de la lírica a su elemento esencial: la metáfora; eliminación de nexos y adjetivos inútiles; abolición de lo ornamental, el tono confesional, las prédicas y la nebulosidad rebuscada; síntesis de dos metáforas en una» (Sucre, 1967, p.30).

5 Sobre el estilo y la vanidad, dice el Borges maduro en *Arte poética*: «pienso que el estilo artificioso es un error, porque es un signo de vanidad, y el lector lo considera un signo de vanidad. Si el lector piensa que [el escritor tiene] un defecto moral, no existe la más mínima razón para que [lo] admire o [lo] soporte» (2001, p.134).

6 En una conferencia publicada en *Otras inquisiciones* (1978f, pp.681-682) bajo el título «Nathaniel Hawthorne», Borges hace ver que no se puede absolutizar el momento objetivo de la literatura, en vista de que las obras que él valora tienen un momento subjetivo. Este momento, por ejemplo, es el que le impregna un sabor a las piezas literarias y el que estimula la espontaneidad y la viva actividad de la imaginación con las que el escritor obra. Al respecto, escribe en «Nota sobre (hacia) Bernard Shaw» (pp.747-748): «La concepción de

parte del proceso de composición de su arte;⁷ tampoco, que la obra requiere toda la atención y los cuidados literarios. Lo cuestionable para Borges es que el proceder no esté al servicio de la obra para satisfacer sus intereses, sus demandas objetivas (o su *moralidad*). En el plano de la crítica, por ejemplo, ese escaso esfuerzo por comprender los propósitos y resultados de la obra de Walt Whitman es la causa de la mala recepción que, según Borges, tuvo el poeta norteamericano en París, donde no pudieron comprender la economía de sus versos, su laconismo trémulo y suficiente (1978c, pp.206-207), en cuanto lección de la mística de la parquedad de Norteamérica (p.208). «When I Heard the Learned Astronomer» es uno de los poemas que cita Borges de Whitman:

Cuando oí al docto astrónomo
 cuando me presentaron en columnas las pruebas, los guarismos,
 cuando me señalaron los mapas y los diagramas, para medir, para dividir y sumar,
 cuando desde mi asiento oí al docto astrónomo que disertaba con mucho aplauso en la
 cátedra,
 qué pronto me sentí inexplicablemente aturdido y hastiado,
 hasta que escurriéndome afuera me alejé solo
 en el húmedo místico aire de la noche, y de tiempo en tiempo,
 miré en silencio perfecto las estrellas.
 (pp.207-208)

A partir de esta confesión, el autor señala que Whitman —«abreviado símbolo de su patria»— presenta el tema de «la peculiar poesía de la arbitrariedad y la privación.

la literatura como juego formal conduce, en el mejor de los casos, al buen trabajo del periodo y de la estrofa, a un decoro artesano (Johnson, Renan, Flaubert), y en el peor a las incomodidades de una obra hecha de sorpresas dictadas por la vanidad y el azar (Gracián, Herrera, Reissig). Si la literatura no fuera más que un álgebra verbal, cualquiera podría producir cualquier libro, a fuerza de ensayar variaciones». Este mismo sentido tienen las siguientes palabras de Theodor Adorno, de las cuales ya se había citado un pasaje: «Para la obra de arte y, por tanto, para la teoría, el sujeto y el objeto son sus propios momentos, dialécticos porque al margen de cuáles sean los componentes de la obra (material, expresión, forma) siempre son dobles. Los materiales están marcados por la mano de las personas de quienes la obra de arte los recibió; la expresión, objetivada en la obra y objetiva en sí misma, se introduce como agitación subjetiva; la forma tiene que ser creada subjetivamente de acuerdo con las necesidades del objeto si no ha de comportarse mecánicamente con lo formado» (2004, pp.222-223).

7 Borges se pregunta en «Nota sobre (hacia) Bernard Shaw» (1978f, p.748): «¿Puede un autor crear personajes superiores a él? Yo respondería que no y en esa negación abarcaría lo intelectual y lo moral. Pienso que de nosotros no saldrán criaturas más lúcidas o más nobles que nuestros mejores momentos».

Simplificación final del recuerdo, inconocibilidad y pudor de nuestro vivir, negación de los esquemas intelectuales y aprecio de las noticias primarias de los sentidos, son las respectivas moralidades de [los] poemas» (p.208).

Lo anterior deja ver, por un lado, que las obras demandan un trabajo de la individualidad que las concibe, y, por otro, que una cosa es la obra y, otra, su autor.

2.2. *Sobre el mecanismo de las obras: forma y contenido*

Aunque es cierto que el objeto del arte (el material artístico, los contenidos de la pieza, así como su finalidad) determina la forma (la disposición de los detalles o las partes de la obra), el primero depende de la eficacia del mecanismo de la segunda. Escribe Borges sobre el mecanismo de la novela-parábola *Star Begotten* de H. G. Wells: la novela «presenta una amistosa conspiración de los habitantes de Marte para regenerar la humanidad por medio de emisiones de rayos cósmicos» (1978c, p.275). Pero «el cuento *Star Begotten* [...] es del todo amorfo. Una serie de vanas discusiones agotan el volumen. El argumento —la inexorable variación del género humano por obra de los rayos cósmicos— no ha sido realizado; apenas si los protagonistas discuten su posibilidad. El efecto es muy poco estimulante» (p.276). Al parecer, se trata de una mera distracción con los bastidores de la obra, con la forma. Según lo anterior, la disposición de las partes de una obra determina la eficacia de su mecanismo, con miras al cumplimiento de unas demandas objetivas o de unos propósitos. A esto mismo se refiere Adorno cuando escribe que «la forma tiene que ser creada subjetivamente de acuerdo con las necesidades del objeto [del arte] si no ha de comportarse mecánicamente con lo formado» (2004, pp.222-223).

Ahora bien, en la teoría de Borges, aunque la forma puede malograr la obra, esta también puede verse reducida cuando el fondo o la finalidad decretados por su autor reducen o desconocen las demandas objetivas del asunto de la pieza literaria. Escribe Borges: «es absurdo reducir una historia a su moraleja, una parábola a su mera intención, una “forma” a su “fondo”» (1978c, p.275). Lo que plantea Borges es la relación dialéctica que debe existir entre las demandas objetivas de una obra y su fondo, donde aquellas se reconocen o *se miran* en este y viceversa. No obstante, en este proceso de determinación mutua ambos momentos de la obra pueden no coincidir, pueden desmerecerse o ser indignos el uno del otro. En el ensayo «Nathaniel Hawthorne» (1978f), Borges se refiere a este problema. Para el autor, Hawthorne —quien pensaba por imágenes, por intuiciones—⁸ incurrió en un defecto estético: «el deseo puritano de hacer de cada imaginación una fábula lo inducía a agregarles moralidades y a ve-

8 Borges concibe la intuición como una imagen: esto hace ver su correspondencia con la metáfora, si bien la una pertenece al plano de la experiencia y la otra a la construcción verbal.

ces a falsearlas o deformarlas» (p.673). Para ilustrar tal defecto, Borges cita varios apuntes de Hawthorne con argumentos breves, escritos en 1838. Por ejemplo: «Que ocurran acontecimientos extraños, misteriosos y atroces, que destruyan la felicidad de una persona. Que esa persona los impute a enemigos secretos y que descubra, al fin, que él es el único culpable y la causa. Moral, la felicidad está en nosotros mismos» (p.673).

La última frase presenta el juicio moral. «Son mejores —añade Borges— aquellas fantasías puras [de Hawthorne] que no buscan justificación o moralidad y que parecen no tener otro fondo que un oscuro terror» (p.673),⁹ como podría ser la enigmática historia de Wakefield (publicada en *Twice-Told Tales*). Este es el argumento, presentado por Borges:

[Es] el caso de un señor inglés que dejó a su mujer sin motivo alguno, se alojó a la vuelta de su casa, y ahí, sin que nadie lo sospechara, pasó oculto veinte años. Durante ese largo periodo, pasó todos los días frente a su casa o la miró desde la esquina, y muchas veces divisó a su mujer. Cuando lo habían dado por muerto, cuando hacía mucho que su mujer se había resignado a ser viuda, el hombre, un día, abrió la puerta de su casa y entró. Sencillamente, como si hubiera faltado unas horas. (p.675)

Según cuenta Borges, uno de los motivos que aquejan a Wakefield y que postergan su regreso a casa es «la sospecha de que su ausencia no ha trastornado bastante a la señora Wakefield» (p.676), quien desde luego poco a poco empieza a olvidarlo. Al cabo de los veinte años, Wakefield observa desde fuera su hogar iluminado y abrigado por el fuego que ha encendido su esposa, mientras él padece algo de frío en una tarde lluviosa. «Le parece ridículo mojarse cuando ahí tiene su casa, su hogar. Sube pesadamente la escalera y abre la puerta. [...] Wakefield ha vuelto, al fin. Hawthorne no nos refiere su destino ulterior, pero nos deja adivinar que ya estaba, en cierto modo, muerto» (p.677).

Tanto el caso de Wells (la no realización del argumento de su novela debido a cierta distracción con los bastidores) como el de Hawthorne (sus moralidades, que reducen la dimensión de las tramas que esbozan sus apuntes) son ejemplos de Borges que plantean la ineficacia del mecanismo de las obras, a causa de la desatención a las demandas o exigencias del objeto del arte.¹⁰ Valdría la pena contrastar estas

9 En una breve nota de *Otras inquisiciones*, titulada «El primer Wells», escribe Borges: «Mientras un autor se limita a referir sucesos o a trazar los leves desvíos de una conciencia, podemos suponerlo omnisciente, podemos confundirlo con el universo o con Dios; en cuanto se rebaja a razonar, lo sabemos falible. La realidad procede por hechos, no por razonamientos. [...] el escritor no debe invalidar con razones humanas la momentánea fe que exige de nosotros el arte». (1978f, p.698).

10 A pesar de este tipo de desatenciones de Hawthorne, Borges insiste en que los contenidos de sus obras no se pueden descalificar a causa de una finalidad que pareciera negarlos o desconocerlos. Con respecto a lo

desatenciones con la eficacia del mecanismo en busca del cumplimiento de los propósitos —esta vez parciales— de algunas piezas literarias.

Hay una nota encantadora que Borges publicó en 1952 bajo el título «Magias parciales del *Quijote*» (1978f). El autor habla aquí precisamente de un propósito o efecto parcial de la obra de Cervantes: invertir las cosas de tal manera que sugieran «que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios» (p.669). Escribe Borges que Cervantes se complacía en confundir lo objetivo y lo subjetivo, el mundo del lector y el mundo del libro. «Ese juego de extrañas ambigüedades culmina en la segunda parte; los protagonistas han leído la primera, los protagonistas del *Quijote* son, asimismo, lectores del *Quijote*» (p.668).

Borges encontró otro caso fantástico con efecto parecido en el primer volumen de *The World and the Individual* (1899), de Josiah Royce. Su autor sugiere la imaginación de un mapa o réplica exacta de una porción de Inglaterra. «Ese mapa —dice Royce—, en tal caso, debe contener un mapa del mapa, que debe contener un mapa del mapa del mapa, y así hasta lo infinito» (p.669). Borges recuerda que Shakespeare también planteó un juego parecido en *Hamlet*, donde se incluye en el escenario de la obra otro escenario que representa una tragedia, que es, más o menos, la de *Hamlet*. Pero «la correspondencia imperfecta de la obra principal y la secundaria aminora la eficacia [y por ende el efecto] de esa inclusión» (p.668). Conforme a lo explicado por Borges en su ensayo sobre Hawthorne, algunos de los breves argumentos de este autor también perseguían el efecto de las coincidencias del plano estético y el plano común, de los contactos de lo imaginario y lo real, de los reflejos y las duplicaciones del arte. He aquí uno complejo:

Que un hombre escriba un cuento y compruebe que este se desarrolla contra sus intenciones; que los personajes no obren como él quería; que ocurran hechos no previstos por él y que se acerque una catástrofe que él trate, en vano, de eludir. Ese cuento podría prefigurar su propio destino y uno de los personajes es él. (p.674).

Al comienzo de este artículo se dijo con Adorno que, en el proceso de creación de la obra, la subjetividad del autor tiene un lado objetivo, como condición de que la legalidad de la obra se realice. Según se ha visto, este planteamiento es acorde con la teoría borgiana sobre la objetividad artística. Asimismo, la experiencia del lector con la obra, el hecho estético, tiene un momento subjetivo (donde están comprometidas

anterior, escribe: el que Hawthorne «persiguiera, o tolerara, propósito de tipo moral no invalida, no puede invalidar, su obra. [...] Si en el autor hay algo, ningún propósito, por baladí o erróneo que sea, podrá afectar, de un modo irreparable, su obra. Un autor puede adolecer de prejuicios absurdos, pero su obra, si es genuina, si responde a una genuina visión, no podrá ser absurda. (1978f, p.681).

las facultades del individuo: sensibilidad, intuición o imaginación, memoria, etc.); pero la realización feliz de dicha experiencia —el goce, el placer y la emoción en la lectura— no se debe entender como la veneración al lector ni a sus expectativas en la obra, sino que *presupone* un momento objetivo. De este momento depende la eficacia del mecanismo, orientado a cumplir con las demandas del objeto del arte. Con este presupuesto, Borges comenta los defectos y las virtudes de la novela *The Purple Land*, de Hudson, cuyo argumento es doble:

El primero, visible: las aventuras del muchacho inglés Richard Lamb en la Banda Oriental. El segundo, íntimo, invisible: el venturoso acriollamiento de Lamb, su conversión gradual a una moralidad cimarrona que recuerda un poco a Rousseau y prevé un poco a Nietzsche. (1978f, p.734)

Llama mucho la atención lo que escribe sobre las faltas de la obra: la novela «adolece de un error evidente, que es lógico imputar a los azares de la improvisación: la vana y fatigosa complejidad de ciertas aventuras. Pienso en las del final: son lo bastante complicadas para fatigar la atención, pero no para interesarla». Como se puede observar, Borges da una razón objetiva de la falta de interés que a él como lector le generó la obra. Continúa:

en esos onerosos capítulos, Hudson parece no entender que el libro es sucesivo (casi tan puramente sucesivo como el *Satiricón* o como *El Buscón*) y lo entorpece de artificios inútiles. Se trata de un error hartamente difundido: Dickens, en todas sus novelas, incurre en prolijidades análogas. (p.734)

El autor se refiere aquí a una falta de veracidad estética, producida por esos artificios inútiles, vanos, que contrarían y entorpecen la misma obra que los contiene.

3. La objetividad en el ámbito poético

En la crítica literaria de Borges, la eficacia del mecanismo de una obra —como resultado de objetividad artística— no es un concepto dogmático que responda a esquemas. Borges no plantea la eficacia como una fórmula, pues esto sería contrario a la libertad literaria que él ha profesado: la eficacia, por un lado, es inherente a la plástica ambigüedad del objeto del arte, de los materiales del arte, cuya naturaleza es concreta, histórica, temporal, etc. (p.698). Esto significa que la eficacia conlleva la reflexión en torno al objeto del arte; cumplir determinado propósito no es suficiente, pues este debe atender las demandas de veracidad de dicho objeto, claro, a través del mundo interior del poeta. De otro lado, esa eficacia se evidencia y reconoce gracias a las capacidades del lector particular. Desde luego, el hecho de que el lector evidencie esas circunstancias —como producto de su intercambio o relación íntima con la obra— nunca está exento de ser compartido por muchos otros lectores: se

entiende que uno de los recursos de la crítica literaria es precisamente el poder de persuasión. Tras esta explicación, se puede decir con toda libertad que la eficacia en sentido literario o poético presupone (o es confirmada por) el goce y la emoción en la lectura. Sobre la relación del lector con la obra, opina Borges en «Nota sobre (hacia) Bernard Shaw» (1978f, p.747):

un libro es más que una estructura verbal, o que una serie de estructuras verbales; es el diálogo que entabla con su lector y la entonación que impone a su voz y las cambiantes y durables imágenes que deja en su memoria. Ese diálogo es infinito. (p.747)

y difiere, pues en el fluir del tiempo tanto la obra (p. ej., las palabras) como el lector cambian (p.747). Asimismo,

la literatura no es agotable, por la suficiente y simple razón de que un solo libro no lo es. El libro no es un ente incomunicado: es una relación, es un eje de innumerables relaciones. Una literatura difiere de otra, ulterior o anterior, menos por el texto que por la manera de ser leída. (p.747)

3.1. *Composición de lo bello*

A pesar de que el encuentro particular del lector y la obra sea el fundamento de las reflexiones de Borges sobre los textos literarios —donde se resalta la lectura histórica de las obras y la historicidad de estas—, la noción de *eternidad* es un rasgo que el autor no deja de lado al referirse a la objetividad artística como condición de la eficacia literaria y poética. Para comprender cómo se articulan esos dos elementos (lo histórico y lo eterno) en la teoría borgiana, sería interesante revisar la doble composición de lo bello en Baudelaire. En *El pintor de la vida moderna* escribe el poeta francés:

Lo bello está formado por un elemento eterno, invariable, cuya cantidad es sumamente difícil de determinar, y por un elemento relativo, circunstancial, que será, si se quiere, sucesiva o simultáneamente, la época, la moda, la moral, la pasión. Sin este segundo elemento, que es como el empaque gracioso, cosquilleante, aperitivo, del divino pastel, el primer elemento sería indigerible, inapreciable, no adecuado e impropio para la naturaleza humana. Desafío a que se descubra un tipo cualquiera de belleza que no contenga estos dos elementos. (1995, pp.19-20)

En este punto podría reconocerse una influencia (directa o indirecta) de Baudelaire en el escritor argentino, pues la manera como el poeta francés concibe esos dos elementos que componen lo bello es afín a la dinámica de la eficacia poética, cuya motivación —para Borges— son las circunstancias esenciales de las cosas, precisadas a su vez a través del velo de las emociones y el mundo interior de un escritor. Se ha mencionado la doble composición de lo bello en Baudelaire. En Borges, sin

embargo, esos dos elementos (lo eterno y lo histórico) no se distinguen necesariamente. Antes de explicar el porqué de esto, es necesario referirse a la relación de la eficacia poética, la belleza y la intuición en el marco de la teoría literaria borgiana.

En la crítica literaria de Borges, los conceptos de *belleza* y *eficacia poética* están relacionados dialécticamente, es decir, el uno presupone al otro: se trata de dos puntos de la constelación conceptual —para expresarlo con la metáfora cósmica de Adorno— de la teoría de Borges sobre la poesía. La belleza es una experiencia del lector (o el espectador) que se da en su encuentro con la obra, en este caso, en la lectura. El lector experimenta la belleza gracias a formas de la intuición o la sensibilidad que, como ya se dijo, se activan cuando una obra, por ser eficaz, toca a su lector: «la belleza es una sensación física —opina Borges en 1977—, algo que sentimos con todo el cuerpo. No es el resultado de un juicio, no llegamos a ella por medio de reglas; sentimos la belleza o no la sentimos» (1997, pp.169-170). Tales formas pueden ser, entre otras, el encanto, la emoción, el agrado, la felicidad, la pasión, el placer; la intensidad (como *Orlando* de Virginia Woolf o *A Passage to India* de E. M. Foster), las fuerzas torrenciales que arrebatan al lector (como las novelas *La duquesa fea* y *El judío Süß* del escritor Lion Feuchtwanger, declarado por los nazis como el enemigo número uno del Estado) o la magia absolutamente tranquila y, alguna vez, atroz de David Garnett, quien, habiendo aparecido en 1923, importaba para el Borges de 1937 la renovación del género del cuento fantástico. Ahora bien, estas intuiciones o sensaciones —con las que Borges suele referirse a las piezas literarias— obedecen a la materia de las obras, y aunque en ocasiones, según Borges, son anteriores a toda interpretación o al razonamiento, también son el resultado del esfuerzo del lector por comprender las invenciones literarias una vez considerados sus detalles, motivos o características. Ejemplo de estas: el soliloquio interior de los personajes de Woolf, la lúcida amargura y la omnipresente gracia en Foster, la psicología y el destino de los protagonistas de Feuchtwanger, o simplemente Garnett, quien

a diferencia de Voltaire y de Swift [...] elude todas las intenciones satíricas; a diferencia de Edgar Allan Poe, la *réclame* del horror que está proponiendo; a diferencia de H. Wells, las justificaciones racionales y las hipótesis; a diferencia de Franz Kafka y de May Sinclair, todo contacto con el clima peculiar de las pesadillas; a diferencia de los surrealistas, el desorden. (1999, p.86)

El escritor, por su parte, debe atenerse a las demandas objetivas de esa materia, mas no a la búsqueda de la belleza. Borges explica esta sentencia citando a Foster y su análisis de los procedimientos de la novela: «El novelista no debe jamás buscar la belleza, aunque sabemos que ha fracasado si no lo logra» (p.95). Este mismo sentido tienen las palabras de Borges cuando asegura en *Arte poética* que «la perfección en poesía no parece extraña: parece inevitable» (2001, p.18). Al margen, se puede decir que el hecho de atenerse a las exigencias de los materiales de trabajo desarrolló en

algunos escritores la pasión por la técnica. Dos ejemplos célebres de este caso son Flaubert y Kipling. El último escribió:

En las ciudades de Lahore y de Allahabad hice mis primeros experimentos con los colores, pesos, perfumes y atributos de las palabras en relación con otras palabras, ya repetidas en voz alta para retener el oído, ya desgranadas en la página impresa para atraer la vista. (citado en Borges, 1999, p.37)

El concepto de belleza en la crítica de Borges remite al hecho estético, o sea, a una experiencia (y un intercambio) del lector con la obra de arte. A diferencia de este autor, según el pasaje citado y su contexto, en Baudelaire la belleza en poesía remite concretamente a las características de la pieza artística. Por otra parte, aunque se puede hablar de la influencia del poeta francés sobre Borges en torno a lo que tiene de eterno (esencial) y de histórico (presente, actual) lo bello, hay que señalar una sutil diferencia, pues el escritor argentino no distingue necesariamente esos dos elementos con los cuales Baudelaire concibió lo bello o lo que, en este punto, se podría llamar eficaz en sentido poético. Al comentar *La urna*, de Enrique Banchs, Borges dice que este es un libro eterno, contemporáneo (pues le sigue hablando al lector en el presente), nuevo, que «no requiere convenios con su lector» (1999, p.17) precisamente por esa eternidad, por su esencialidad. Se trata de una poesía que habla de lo que están hechas las cosas, cuya virtud —en Banchs— es la limpidez y el temblor. Muchos años después, Borges se refiere de nuevo a este poeta, y vuelve a citar el soneto completo que lo ocupó en la reseña de la revista *El Hogar*:

Hospitalario y fiel en su reflejo
donde a ser apariencia se acostumbra
el material vivir, está el espejo
como un claro de luna en la penumbra.

Pompa le da en las noches la flotante
claridad de la lámpara, y tristeza
la rosa que en el vaso agonizante
también en él inclina la cabeza.

Si hace doble al dolor, también repite
las cosas que me son jardín del alma
y acaso espera que algún día habite

en la ilusión de su azulada calma
el Huésped que le deje reflejadas
frentes juntas y manos enlazadas.

(1997, p.159)

A continuación, la interpretación que hace Borges del poema en *Siete noches*. Ante todo, se tiene un tema: el espejo, que duplica la apariencia de las cosas. Se le llama con un rasgo humano, «hospitalario», que parece proponer un pensamiento distinto de otro que, a primera vista, es más preciso: los espejos reciben todo en silencio, con amable resignación. Luego, se compara el espejo con algo intangible y luminoso como la Luna, lo cual permite sentir lo mágico y lo extraño de aquel, en la penumbra. El interés en que las cosas no sean definidas se intensifica con la «flotante claridad»; «todo tiene que ser impreciso como el espejo, el espejo de la penumbra. Tiene que ocurrir en la tarde o en la noche» (p.161). Se refleja entonces una rosa que agoniza en un vaso, y esta rosa particular impide que la imagen se torne vaga. Así se llega al tema del soneto,

[...] que no es el espejo sino el amor, el pudoroso amor. El espejo no espera ver reflejadas frentes juntas y manos enlazadas, es el poeta quien espera verlas. Pero una suerte de pudor lo lleva a decir todo eso de manera indirecta y esto está admirablemente preparado, ya que desde el principio tenemos «hospitalario y fiel», ya desde el principio el espejo no es el espejo de cristal o de metal. El espejo es un ser humano, es hospitalario y fiel y luego nos acostumbra a que veamos el mundo apariencial [sic] que al final se identifica con el poeta. El poeta es el que quiere ver al Huésped, el amor. (p.162)

El comentario de Borges ilumina el sentido del poema y descifra que su agrado reside en la experiencia de algo tan esencial como la promesa de felicidad ante la presencia del amor. El protagonista no es el espejo sino un ser humano —«y esto está admirablemente preparado, ya que desde el principio tenemos “hospitalario y fiel”» (p.162)—, a la expectativa de un hecho esencial, eterno o *ineludible* (una palabra de Sucre [1967, p.47]). Lo interesante es que la eternidad aquí tiene un rostro concreto, particular, con su propia identidad... En esta instancia, Borges está pensando en lo eterno como aquello que es esencial (lo elemental, lo que persiste, lo que se repite [Sucre, 1967, p.60]),¹¹ con un rostro concreto. Además, el significado de sus palabras parece apuntar a que el rasgo de eternidad hace que la poesía perdure sin la necesidad de ningún convenio con el lector. No requiere convenios lo que es ineludible.

«Admirablemente preparado desde el principio» son las palabras que Borges usa para hablar de la eficacia del mecanismo del soneto de Banchs, que le permite cum-

11 En Borges, la eternidad puede ser repetición, y se refiere a aquello que resiste sin modificaciones todas las transformaciones del mundo. Respecto a la eternidad y, por ende, a la búsqueda de lo esencial, valdría la pena considerar las siguientes palabras de Sucre (1967, p.66): «repetir es descubrir lo necesario, lo inevitable. [...] Tales actitudes pueden ponernos en el camino de comprender el secreto borgeano: a lo absoluto se llega por la desposesión, por el ascetismo. Ese absoluto es el más profundo objetivo de la poesía y de toda la obra de Borges».

plir con sus propósitos poéticos. A este respecto, Alberto Manguel, en su libro *Con Borges* (2003, p.73), registra un comentario que el poeta argentino hizo a mediados de los años sesenta. Escribe Manguel: «“Uno no puede saber si un poeta es bueno o es malo si no tiene idea de lo que se propuso hacer”, me dice [Borges] mientras recorremos la calle Florida [...]. “Y si uno no puede entender un poema, no puede adivinar cuál ha sido su intención”». Todo en la obra de arte debe servir a unos propósitos estéticos. Para Borges, esto es fundamental y remite directamente a la eficacia poética, que toca al lector con su intensidad y genera en él la convicción ante la obra.

3.2. *Sobre la fidelidad a los propósitos estéticos*

A la luz de lo anterior, es interesante acercarse a las consideraciones de Borges sobre la obra de Quevedo, para, así, avanzar en la exposición del concepto de objetividad artística como condición de la eficacia poética. En un escrito de 1952, el escritor suramericano observa que la grandeza del poeta español es verbal. Si bien en esto radica el propósito de la obra del poeta español —quien no era inferior a nadie según el Borges de los años cincuenta (1978f, p.660)—, implica dos aspectos que lo han excluido de los censos de nombres universales: el primero, «sus duras páginas no fomentan, ni siquiera toleran, el menor desahogo sentimental»; el segundo, el poeta «no ha dado con un símbolo que se apodere de la imaginación de la gente»:

Homero tiene a Príamo, que besa las homicidas manos de Aquiles; Sófocles tiene un rey que descifra enigmas y a quien los hados harán descifrar el horror de su propio destino; [...] Dante, los nueve círculos infernales y la Rosa paradisiaca; Shakespeare, sus orbes de violencia y de música; Cervantes, el afortunado vaivén de Sancho y de Quijote; [...] Melville, la abominación y el amor de la Ballena Blanca; Franz Kafka, sus crecientes y sórdidos laberintos. (p.660)

El autor se concentra en la grandeza verbal de Quevedo. Conforme a esta naturaleza de su obra, explica Borges que sus poemas eróticos son insatisfactorios si se les considera como documentos de una pasión, pero suelen ser admirables cuando se les considera como juegos de hipérbolos (p.663). Las mejores piezas de Quevedo, escribe Borges, son objetos verbales, «puros e independientes como una espada o como un anillo de plata» (p.666), y «existen más allá de la moción que las engendró y de las comunes ideas que las informan. No son oscuras; eluden el error de perturbar, o de distraer, con enigmas, a diferencia de otras de Mallarmé, de Yeats y de George». Se consideran, por ejemplo, dos versos del poema dedicado al duque de Osuna: «Su Tumba son de Flandes las Campañas / y su Epitafio la sangrienta Luna», donde la espléndida eficacia del dístico —escribe el autor— es anterior a toda interpretación y no depende de ella, es decir: la intensa intuición que sugieren esos versos puede prescindir del conocimiento de que la *sangrienta Luna* se trata del

símbolo de los turcos, eclipsado «por no sé qué piraterías» del duque (p.664). Este pasaje es un buen ejemplo para comprender que, aunque las emociones del poeta son la motivación de su obra, el lenguaje poético habla a la imaginación, sin desplegar razonamientos. Es más, las motivaciones de un poema pueden, con el tiempo, transformarse o desaparecer de la pieza artística, sin que ello implique necesariamente el deterioro de la obra. Lo anterior significa que la eficacia poética solo atañe a lo que está implicado en la obra y es percibido en la lectura.

Además de concentrarse en los propósitos de la obra de Quevedo, Borges resalta el algebraico rigor del «más noble estilista español» (Lugones, citado en Borges, 1978f, p.660). El riguroso estilo de Quevedo es acorde con su forma de proceder en cuanto estudioso de la verdad. Dice el autor que el dedicado estudio de la verdad hizo a Quevedo invulnerable al oscuro encanto que ejercen sobre la imaginación de los hombres algunas doctrinas, probablemente falsas, que registra la historia de la filosofía: «la doctrina platónica y pitagórica del tránsito del alma por muchos cuerpos, la doctrina gnóstica de que el mundo es obra de un dios hostil o rudimentario» (p.661). (Desde luego, entre los hombres cuya imaginación es objeto de ese encanto, se encuentra el mismo Borges). Quevedo califica la transmigración de las almas (o sea, creer que alguien alguna vez pudo ser un niño, y en otras vidas una muchacha, una mata, un pájaro, un pez) como «bobería bestial» y «locura bruta». «A los gnósticos —cuenta Borges— Quevedo los moteja de infames, de malditos, de locos y de inventores de disparates» (p.661). El poeta español condena lo que a sus ojos no podía ser más que falsedad.

En lo que respecta a la objetividad artística como condición de la eficacia poética, Borges aborda así el problema de la falsedad en el arte. Para tratarlo en detalle, es necesario recordar las palabras del autor sobre las moralidades de Hawthorne: «En Hawthorne —comenta—, siempre la visión germinal era verdadera; lo falso, lo eventualmente falso, son las moralidades que agregaba en el último párrafo o los personajes que ideaba, que armaba, para representarla» (p.681). En el escritor estadounidense las moralidades son falsas (y por consiguiente ineficaces) porque *reducen* la dimensión de sus tramas (o sea, de los propósitos artísticos) y *simplifican* su oscuro terror, su plástica ambigüedad. La reducción o detención del sentido caracteriza la falsedad que, por ser ineficaz, cuestiona Borges. No obstante, la eficacia que el autor reclama del arte y la poesía no conlleva la pretensión o el propósito de abarcar el sentido total del objeto del arte; la eficacia hace justicia al objeto del arte y, por ende, no diluye en conclusiones distraídas la ambigüedad que este pueda encerrar, sino que lo presenta al amplio examen conjetural, interpretativo. Desde este punto de vista, son falsos (por reductores) la moraleja, la moral y el examen de los «charlatanes del psicoanálisis» (1999, p.92).

Asimismo, pueden resultar falsos todos los rasgos de las obras que transgreden las reglas de la verosimilitud.¹² Al respecto, Borges menciona algunos personajes de Hawthorne que, al considerarlos en el contexto de sus relatos, no lo convencen. En *Arte poética*, el autor vuelve a tocar el tema de la verosimilitud, esta vez para hablar del *Quijote*. Dice:

Hablemos [...] sobre esa convicción que exigen tanto la prosa como la poesía. En el caso de la novela, por ejemplo (¿y por qué no podríamos hablar de novela cuando hablamos de poesía?), nuestro convencimiento radica en que creamos en el personaje principal. Si nos resulta creíble, todo va bien. Yo no estoy —y espero que esto no les parezca herejía— demasiado seguro de las aventuras de don Quijote. Desconfío de algunas de ellas. Creo que probablemente algunas son exageradas. Estoy casi seguro de que, cuando el caballero hablaba con el escudero, no urdía aquellos largos y estereotipados discursos. Sin embargo, esas cosas no importan; lo verdaderamente importante es el hecho de que yo creo en el propio don Quijote. Por eso libros como *La ruta de don Quijote* de Azorín, o incluso *Vida de don Quijote y Sancho* de Unamuno, se me antojan irrelevantes en cierta medida, pues se toman las aventuras demasiado en serio. Mientras que yo creo realmente en el propio caballero. Incluso si alguien me dijera que jamás han sucedido esas cosas, yo seguiría creyendo en don Quijote como creo en la personalidad de un amigo. (2001, pp.114-115)

Aunque lo falso puede hacer de una obra algo insalvable, en el caso particular de Hawthorne y de Cervantes las inverosimilitudes del primero se pueden perdonar, pues lo importante en un relato es la trama, no los personajes; en cuanto al segundo, su obra capital no es disminuida por las faltas a la verosimilitud de algunas aventuras, pues, según explica Borges, en el género de la novela lo más importante es el carácter de los personajes, no la trama o las situaciones.¹³ De lo anterior, se puede deducir que, cuando los elementos artísticos son fieles a los propósitos de la obra literaria (o poética), esto conlleva eficacia poética, indispensable para que la obra toque al lector, lo encante, es decir, para que estimule y convenza su imaginación. Esta visión tan amplia de Borges libra su concepto de objetividad y, por ende, de eficacia

12 Una de las lecciones más importantes de Borges sobre la objetividad artística es que un autor no puede hacer lo que le plazca con su obra. Este debe abandonarse al sueño voluntario de la creación artística, lo que implica cumplir con las exigencias del objeto del arte, o sea, realizar la legalidad de la obra, como bien lo dice Adorno. De lo contrario, la obra se comporta de manera falsa con los asuntos que la ocupan, producto de la violencia con que el autor habría procedido con sus materiales de trabajo. Seguramente, Borges no habría utilizado una palabra tan fuerte (*violencia*) para referirse al asunto; a él le bastaban los términos *distracción*, *incompetencia*, *ingenuidad*, *ignorancia*, *estupidez*.

13 Para Borges, la eficacia poética podría estar por encima, incluso, de la verosimilitud, como pasa en la novela *La historia de Genji* de Murasaki. El autor presenta una imagen en «El puente de los sueños», capítulo diez: nota en una ventana «las estrellas borrosas detrás de la nieve que cae» (1986, p.261). Aquí, los rasgos inverosímiles «son extrañamente eficaces» (1986, p.261).

poética, de la dedicación exclusiva al ámbito de la realidad y la verdad, que sí ocupan a Quevedo. La experiencia, la vida misma (poblada de realidad, sueños, mitologías, misterios, dudas, recuerdos, horrores, felicidades, obras de arte, etc.) es el material del arte. Por ende, nada se puede descalificar por el hecho de no ser acorde con la realidad, y más cuando la obra de arte siempre manifiesta un comportamiento ante lo que se reconoce como real, bien sea porque corresponde a la realidad, bien sea porque se distingue de esta, como pasa con los cuentos que tratan lo sobrenatural. Lo que le interesa a Borges es la eficacia del mecanismo poético (o literario), así como el cumplimiento de las demandas objetivas y, por ende, de los propósitos de la pieza artística. Todo con la convicción de que «la obra [...] es un espejo que declara los rasgos del lector y es también un mapa del mundo» (1978f, p.698). En esta misma vía escribe Sucre: Borges «aspira a situar al arte dentro de un orden superior en el que de algún modo esté implicado el destino del hombre, la historia del universo» (1967, p.46). Según esto, el arte es una de las formas —«acaso la más privilegiada»— para interpretar el mundo (p.75); «es un espejo simbólico [por ende vale interpretarlo] que nos pone en vía de la certeza» (p.67). En este sentido, la eficacia poética implicaría el esfuerzo del poeta por que su arte sea de verdad un espejo que declara los rasgos del universo, cuyos secretos interesan al ser humano.

Ahora bien, lo expuesto en el párrafo anterior deja entrever que, para Borges, lo falso en el arte no remite a aquello que no corresponde a la realidad, sino a lo que contradice la realización de la legalidad de la obra. Las palabras de Sucre son muy esclarecedoras al respecto:

Borges no cree en otra metafísica que la del arte, tal como Proust o Joyce. Como estos escritores, su escepticismo se torna creencia mediante la creación poética. Al igual también que Coleridge, para Borges la fe poética consiste en «una fuerte apariencia de veracidad, capaz de producir una espontánea suspensión de la duda». Es así como el arte puede hacernos participar en un absoluto. (p.46)

Podría decirse que el absoluto al que se refiere Sucre son las cosas del universo (y sus esenciales e íntimas circunstancias, en poesía) y, por supuesto, toda la cultura. En este sentido, aquello que —según la empiria— es *probablemente* falso, no lo es si se cumple fielmente con los propósitos estéticos. En la crítica de Borges lo falso no se juzga tomando como base a la realidad, sino a la veracidad poética.¹⁴ En la obra de Quevedo pasa parcialmente lo contrario. Se dice parcialmente, pues habría que precisar que, para el Borges maduro, el poeta español no desconocía las leyes del verso, según las cuales este existe más allá del sentido, pues está destinado a

14 En relación con el concepto de veracidad poética en la obra crítica de Borges, el autor opina lo siguiente sobre su propio trabajo: «Cuando escribo un relato, lo escribo porque creo en él: no como uno cree en algo meramente histórico, sino, más bien, como uno cree en un sueño o en una idea» (2001, p.137).

favorecer los intereses de la pieza poética. Los comentarios de Borges en *Siete noches* (1997, p.156) sobre el poema al duque de Osuna permiten hacer tal precisión en lo que respecta al punto de vista borgiano sobre Quevedo. Si bien Quevedo fue un poeta dedicado al estudio de la verdad (que lo llevó a desestimar recursos poéticos como la metáfora y algunas doctrinas de la filosofía), tal interés no implica en su poesía privilegiar el pensamiento lógico respecto de los intereses poéticos. Ante el verso: «el llanto militar creció en diluvio» —considerado como un verso baladí por el joven Borges de 1936 [1978d, p.369]—, el escritor argentino opina en su madurez que es otra

prueba de que una cosa es la poesía y otra el sentir racional; la imagen de los soldados que lloran hasta producir un diluvio es notoriamente absurda. No lo es el verso, que tiene sus leyes. El «llanto militar», sobre todo *militar*, es sorprendente. *Militar* es un adjetivo asombroso aplicado al llanto. (1997, p.156)

4. El tratamiento de la imagen poética

Volviendo al escrito de 1952 sobre el poeta español, Borges anota que el peso de la verdad y de la realidad, así como el riguroso estilo del poeta, le hicieron desestimar por fáciles pero, sobre todo, por falsas «las trivialidades o eternidades de la poesía —aguas equiparadas a cristales, manos equiparadas a nieve, ojos que lucen como estrellas y estrellas que miran como ojos—» (1978f, p.662). Las metáforas esenciales eran indignas del poeta español. Pero al censurarlas, explica Borges, Quevedo olvidó «que la metáfora es el contacto momentáneo de dos imágenes, no la metódica asimilación de dos cosas...» (p.662). Dicho contacto, la equiparación —que posibilita una transferencia semántica entre dos cosas que comparten un sema o una marca (Marchese y Forradellas, 1998, pp.257, 260)—, es eficaz para Borges en la medida en que sugiera una intuición necesaria e ineludible de las cosas.

El tercer capítulo del libro *Borges, el poeta*, de Sucre, se titula «La metáfora del destino», y hace referencia a lo ineludible que debe ser la metáfora, según el escritor argentino. Sucre comienza citando dos versos del poema «Llaneza» (1978a, p.42), para resaltar la concepción de la poesía del joven Borges. Escribe: «Su tentativa es [...] buscar “no admiraciones ni victorias / sino sencillamente ser admitidos / como parte de una Realidad innegable, / como las piedras y los árboles”» (1967, p.39). El crítico venezolano recuerda que Borges se ocupó de metáforas durante toda su vida, un tema en el que ahonda a partir de 1933. En *Historia de la eternidad* (1935), Borges publica su ensayo «Las *kenningar*», que son un «tipo de metáforas que se dio en la poesía de Islandia y que tuvo su apogeo hacia el año mil» (Sucre, 1967, p.40). En

ese escrito, el autor argentino da algunos ejemplos de *kenning*. Del fuego: «sol de las casas», «perdición de los árboles», «lobo de los templos»; de la horca: «árbol de lobos», «caballo de madera»; del mar: «techo de la ballena», «camino de las velas», «campo del viking»; del pecho: «casa del aliento», «nave del corazón», «base del alma»; del oro: «fuego del mar», «lecho de la serpiente», «bronce de las discordias»; de la batalla: «asamblea de espadas», «tempestad de espadas», «vuelo de lanzas», «fiesta de águilas», «lluvia de escudos rojos»; del cielo: «yelmo del aire», «tierra de las estrellas del cielo», «camino de la luna»; del cuervo: «gaviota del odio», «gaviota de las heridas», «caballo de la bruja»; del guerrero: «delicia de los cuervos», «enrojecedor del pico del cuervo», «alegrador del águila», «árbol del yelmo», «teñidor de espadas» (1978d, pp.372-375). Borges se detiene en unos versos de Egil Skallagrímsson:

Los teñidores de los dientes del lobo
 prodigaron la carne del cisne rojo.
 El halcón del rocío de la espada
 se alimentó con héroes en la llanura.
 Serpientes de la luna de los piratas
 cumplieron la voluntad de los Hierros.
 (p.369)

Dice Borges que los *Hierros* son los dioses; la *luna de los piratas*, el escudo; su *serpiente*, la lanza; *rocío de la espada*, la sangre; su *halcón*, el cuervo; *cisne rojo*, todo pájaro ensangrentado; *carne del cisne rojo*, los muertos; los *teñidores de los dientes del lobo*, los guerreros felices (pp.369-370). Para el autor, versos como el tercero y el quinto deparan una satisfacción casi orgánica, y lo que sugieren es indiferente, nulo, «no invitan a soñar, no provocan imágenes o pasiones» (p.369). Asimismo, Borges explica que el suficiente y mínimo agrado que le producen los versos de la estrofa radica en su variedad, «en el heterogéneo contacto de sus palabras». «Es posible —dice el escritor— que así lo comprendieran los inventores y que su carácter de símbolos fuera un mero soborno a la inteligencia» (p.369). A pesar de la sugestiva interpretación, Borges anota más adelante que los símbolos que contienen las *kenningar* suelen ser arbitrarios («luna de los piratas no es la definición más necesaria que reclama el escudo» [p.370]), aunque sustituirlos por los objetos a que aluden sería anular el poema. Para él, la virtud de estas metáforas es el asombro que provocan,¹⁵ pero en definitiva «la ignorancia en cuanto a sus leyes

15 «Las *kenningar* [...] nos extrañan del mundo. Pueden motivar esa lúcida perplejidad que es el único honor de la metafísica, su remuneración y su fuente» (1978d, p.379).

más íntimas y al espíritu que las concebía hace que no podamos compenetrarnos con las *kenningar*» (Sucre, 1967, p.40). Este es el gran problema que ve Borges en esas metáforas, pues representan una fusión arbitraria de enigmas, por ejemplo: «los aborrecedores de la nieve del puesto del halcón»:

El puesto del halcón es la mano; la nieve de la mano es la plata; los aborrecedores de la plata son los varones que la alejan de sí, los reyes dadivosos. El método [...] es el tradicional de los limosneros: el encomio de la remisa generosidad que se trata de estimular. De ahí los muchos sobrenombres de la plata y del oro, de ahí las ávidas menciones del rey [...]. (p.376)

Las *kenningar*, explica Borges, se quedan en sofismas, en ejercicios embusteros y lánguidos; además, obedecen a procesos mentales, mas no a la equiparación ineludible de dos cosas que comparten un sema: «El hombre asimilado a la Luna, el hombre asimilado a la fiera, no son el resultado de un proceso mental: son la correcta y momentánea verdad de dos intuiciones» (p.379):

Recorrer —continúa Borges— el índice total de las *kenningar* es exponerse a la incómoda sensación de que muy raras veces ha estado menos ocurrente el misterio —y más inadecuado y verboso. Antes de condenarlas, conviene recordar que su trasposición a un idioma que ignora las palabras compuestas tiene que agravar su inhabilidad. (p.378)

Sucre sugiere que ya en el joven Borges se aprecia una predilección por lo que tienen las imágenes de simples, no de deslumbramiento. Luego, Sucre menciona el ensayo de Borges «La metáfora» (1952), incluido en las obras completas en *Historia de la eternidad* (1978d). En este ensayo, el autor argentino dice que las *kenningar* «deparan (o depararon) un asombro agradable; luego sentimos que no hay una emoción que las justifique», hasta el punto de tener que ser juzgadas como laboriosas e inútiles, al igual que las figuras del simbolismo y el marinismo (p.382). En lo que respecta a la objetividad artística como condición de posibilidad de la eficacia poética, la inhabilidad de las *kenningar* obedece a que el paso del tiempo reveló su arbitrariedad, hasta quedar reducidas a puro objeto verbal; dicha arbitrariedad e irrealidad las hace ineficaces para insinuarle a la imaginación las analogías o afinidades íntimas entre las cosas, en aras de algún propósito poético; en otras palabras, ineficaces para transmitir las eternidades o trivialidades de la poesía, como el hecho de equiparar, por ejemplo, tiempo a fluir del río, ocaso a oro o batalla a encuentro de ira. Al problema de la ineficacia de la metáfora, de acuerdo con Sucre, Borges contrapone el principio de la esencialidad y la necesidad, que han regido desde la antigüedad la utilización de ese recurso poético. Anota Sucre refiriéndose a Borges:

Desde el Antiguo Testamento, pasando por Homero, Shakespeare, Heine, Vigny, Schopenhauer, el poeta expresionista alemán Wilhelm Klemm y los *blues*, la imaginación

poética ha establecido la relación de la *muerte* con el *sueño*. Igual constancia se da en la analogía entre la *mujer* y las *flores*. De modo que el juego metafórico surge siempre de esa «eternidad o trivialidad» de la visión. (1967, p.41)

Como ya se dijo, en la crítica literaria de Borges la eternidad remite a las circunstancias esenciales (o íntimas) de las cosas. A propósito de esto, Sucre cita un pasaje revelador del relato «La busca de Averroes», de *El Aleph*, pues es crucial en la exposición de la concepción de la metáfora por parte del escritor argentino. Como antesala al pasaje, el crítico venezolano explica que Borges pone el tema de la metáfora en boca de personajes del siglo XII: Averroes y otros amigos reunidos en Córdoba. Uno de ellos, cuenta Sucre, se muestra partidario vehemente de la renovación de las metáforas (¿acaso una mención al proyecto ultraísta? [véase la nota 4]): «piensa que cuando Zuhair comparó al destino con un camello ciego, pudo asombrar, pero que esa metáfora ha perdido toda su fuerza por los siglos de admiración. Averroes interviene entonces en el diálogo y argumenta con singular brillo; pareciera la voz del mismo Borges»:

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 este reparo cabría contestar muchas cosas. La primera, que si el fin del poema fuera el asombro, su tiempo no se mediría por siglos, sino por días y por horas y tal vez por minutos. La segunda, que un famoso poeta es menos inventor que descubridor. Para alabar a Ibn-Sháraf de Berja, se ha repetido que solo él pudo imaginar que las estrellas en el alba caen lentamente, como las hojas caen de los árboles; ello, si fuera cierto, evidenciaría que la imagen es baladí. 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 cualquiera. 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 es también inhumano. Para esa convicción, que puede ser pasajera, o continua, pero que *nadie elude*,¹⁶ fue escrito el verso de Zuhair. (1978e, p.586)

Sucre ve en la argumentación de Averroes la culminación de los principios fundamentales borgianos e, incluso, de la propia poesía del escritor argentino. La reflexión de Sucre permite establecer que, para Borges, la metáfora no vale por el asombro o la perplejidad que suscite, sino por necesaria, por «su estrecha relación con las grandes verdades del universo y del hombre» (1967, p.43), precisamente porque, para Borges, «el arte es mirar los fenómenos esenciales del [ser humano]

16 La cursiva es mía.

—tiempo, muerte, fugacidad, olvido— y expresarlos con imágenes que conciernen a todos, que son por ello mismo ineludibles» (p.47). Por ende, «volver a las grandes combinaciones metafóricas de todos los tiempos, no es mero gusto anacrónico ni excesivo apego al pasado; para Borges, es casi un imperativo de la creación misma: ellas nos revelan lo ineludible». «La metáfora no nace de la arbitrariedad, sino de la convicción» (p.43), concluye Sucre. De acuerdo con esto, Borges concibe la metáfora como una necesidad metafísica,¹⁷ de ahí la valoración de imágenes como el ciego camello del destino. En cuanto a la objetividad y la eficacia poética, la necesidad de las metáforas se debe entender como el descubrimiento del orden que las rige, no como una preocupación por la invención, la innovación o el deslumbramiento. En seguida, Sucre cita una crítica del autor que bien valdría tanto para las *kenningar* como para el proyecto ultraísta: «Es quizá un error suponer que puedan inventarse metáforas. Las verdaderas, las que formulan íntimas conexiones entre una imagen y otra, han existido siempre; las que aún podemos inventar son las falsas, las que no vale la pena inventar» (p.45). Se pregunta Sucre: «¿No es lo que había expresado y cumplido Whitman en sus poemas? ¿No fue también la intención última de Lautréamont cuando escribía: “La poesía debe ser hecha por todos”? La voz del poeta, cuando es auténtica, ha de ser la voz del universo» (p.45). El carácter esencial, eterno de las metáforas indica que estas pueden ser todo para todos, característica que también le hizo estimar a Borges las ideas religiosas y filosóficas por lo que encierran de singular y maravilloso. «Lo maravilloso —dice Sucre— se confunde en Borges con la eternidad» (p.45).¹⁸ De esta manera se entiende la imagen poética en Borges, o sea, «las imágenes verdaderas», que formulan íntimas conexiones (y se vuelven metáforas), así como el ciclo de las

17 No obstante, Sucre aclara que no se puede deducir de esto que para el escritor argentino la metafísica (y desde luego la filosofía) sea sucedánea de la poesía, debido a que Borges no cree en otra metafísica que la del arte (1967, p.46). Lo anterior indica que, en el autor, la metafísica (única justificación y finalidad de todos los temas, según Borges) se mira en el arte, pero también que el arte presupone a la metafísica, lo cual impide que se pueda declarar a Borges como uno de los sacerdotes de *l'art pour l'art* cuando asegura estimar las ideas religiosas o filosóficas por su valor estético.

18 Sobre el carácter absoluto de los libros y las letras eternos, dice Borges en 1978: «un libro tiene que ir más allá de la intención de su autor. La intención del autor es una pobre cosa humana, falible, pero en el libro tiene que haber más. El *Quijote*, por ejemplo, es más que una sátira de los libros de caballería. Es un texto absoluto en el cual no interviene, absolutamente para nada, el azar» (1995, p.15). En esos libros «nada puede ser casual, todo tiene que estar justificado, tienen que estar justificadas las letras» (p.15). Aquí, absoluto no es otra cosa que la misteriosa eficacia, labrada por el autor, pero además por el mundo del lector y el paso del tiempo. «El libro tiene todavía [tradicción que fundó el cristianismo en Occidente] cierta santidad que debemos tratar de no perder. Tomar un libro y abrirlo guarda la posibilidad del hecho estético»: de encontrar felicidad, de encontrar sabiduría» (pp.22-23).

cuatro estaciones, las mutaciones de la Luna o los puntuales colores de los crepúsculos, que llevaron a Jorge Isaacs a escribir una línea memorable para el escritor argentino: «Una tarde, tarde como las de mi país, bella como María, bella y transitoria como fue esta para mí...» (1999, p.46).

Para Borges el carácter ineludible de la imagen poética es un rasgo de objetividad artística (o del cumplimiento de las demandas objetivas de los materiales del arte literario, como se explicó en la introducción) y remite a la eficacia poética, que presupone, desde luego, un efecto en la imaginación del lector (o el oyente). Tal efecto depende de la percepción de la metáfora como metáfora, no como un razonamiento lógico, propio del pensamiento abstracto.

El asunto del pensamiento abstracto es abordado en la conferencia «La metáfora» (1967), de *Arte poética*, donde el autor desarrolla su concepción de la metáfora en cuanto recurso que estimula la imaginación en poesía, que —a través de su música— habla a la imaginación de tal forma que esta la acepta al acogerla (con una especie de hospitalidad) como sugerencia o insinuación, y no como razonamiento (2001, p.48). La exposición sobre la imagen poética le permite a Borges abordar el problema o enfrentar el obstáculo de la abstracción del lenguaje en la experiencia de la poesía. Al respecto, el autor recuerda unas palabras del poeta argentino Lugones, quien en el prólogo de *Lunario sentimental* dice que «toda palabra es una metáfora muerta» (p.38). En este contexto, la muerte de una imagen implica necesariamente la caída o la elevación (no importa la dirección, en este caso) del lenguaje hasta la abstracción. Borges da algunos ejemplos de tal fenómeno:

Y tenemos la palabra «king», 'rey'. «King» era en sus orígenes «cyning», que significaba 'un hombre que representa y defiende a los suyos, a la familia («kin»), al pueblo'. Así, etimológicamente, «king», «kinsman» ('pariente') y «gentleman» son la misma palabra. Pero si digo «El rey se sentó a contar su dinero», no pensamos que la palabra «king» sea una metáfora. De hecho, si optamos por el pensamiento abstracto, tenemos que olvidar que las palabras fueron metáforas. (pp.38-39)

Es un hecho que las palabras dejan de ser metáforas cuando se olvida la motivación inicial que las engendró, o cuando están al servicio del pensamiento abstracto. Sin embargo, para Borges, en poesía las palabras no son siempre metáforas muertas. En la conferencia «Credo de poeta» se pregunta el escritor:

[...] ¿qué son las palabras? Las palabras son símbolos para recuerdos compartidos. Si yo uso una palabra, ustedes deben tener alguna experiencia de lo que representa esa palabra. Si no, la palabra no significará nada para ustedes. Pienso que solo podemos aludir, solo podemos intentar que el lector imagine. Al lector, si es lo bastante despierto, puede bastarle nuestra simple alusión. (p.140)

Cuando esos símbolos hablan a la imaginación, o sea, cuando apelan al registro mnemotécnico que es la memoria, se hallan las metáforas que afectan al lector, las metáforas vivas, que son las que le interesan a Borges por su eficacia poética. En cambio, el problema que dificulta que el lenguaje abstracto de los razonamientos pueda tener alguna eficacia en poesía obedece, según Borges, a la posible tendencia de la mente humana a negar las afirmaciones:

Recuerden —le cuenta Borges a su auditorio— que Emerson decía que los razonamientos no convencen a nadie. No convencen a nadie porque son presentados como razonamientos. Entonces los consideramos, los sopesamos, les damos la vuelta y decidimos en su contra. Pero cuando algo solo es dicho o —mejor todavía— sugerido, nuestra imaginación lo acoge con una especie de hospitalidad. Estamos dispuestos a aceptarlo. (p.48)

Según esto, no solo en la poesía, sino en la vida en general, la razón no es convincente. «Creo que Whitman —anota el autor, y así completa el argumento— dice en alguna parte que el aire de la noche, las inmensas y escasas estrellas, son mucho más convincentes que los meros razonamientos» (p.49). Borges confiesa que aceptó libros de filosofía debido a que los leyó como poesía. Esto significa que no los acogió por capricho, sino porque aquellos hablaban a la imaginación, porque en ellos primaba la sugerencia, la insinuación y la música de las palabras, mas no el razonamiento y su carácter explícito (p.48). Las metáforas vivas son, entonces, figuras literarias que generan una convicción en la imaginación sobre las circunstancias esenciales de las cosas.

En la conferencia de los años sesenta sobre la metáfora Borges vuelve sobre las «eternidades o trivialidades de la poesía», sobre esos modelos o tendencias esenciales de la metáfora, mencionados en el escrito de 1952. Como ejemplo de imágenes poéticas que llevan a intuir implicaciones (2001, p.130) o pueden sugerir a la imaginación circunstancias esenciales de las cosas, Borges cita tres metáforas que pertenecen al modelo o a «la clásica comparación entre ojos y estrellas, o, a la inversa, entre estrellas y ojos» (p.39). La primera corresponde a Platón: «Desearía ser la noche para mirar tu sueño con mil ojos» (p.40). La segunda: «Las estrellas miran hacia abajo». La tercera se encuentra en un poema de Chesterton llamado «Segunda niñez», que dice: «Pero no envejeceré hasta ver surgir la enorme noche, / nube que es más grande que el mundo, / monstruo hecho de ojos» (p.41). Consideradas desde el punto de vista de un lógico, dice Borges, estas tres metáforas —que remiten a lo mismo— serían casi idénticas (p.39). Pero para la imaginación son muy distintas. Anota Borges: en «Desearía ser la noche», el poeta nos hace sentir su ternura, su ansiedad; en el segundo [caso], sentimos una especie de divina indiferencia hacia las

cosas humanas; y, en el tercero, la noche familiar se convierte en pesadilla» (p.41). La variación del modelo indica tres sugerencias distintas a la imaginación.

Borges cita otros modelos o tendencias esenciales de la metáfora. Está el ejemplo de la batalla y el fuego, que remite al fragmento heroico de Finnesburg. El fragmento «habla del combate entre daneses y frisios, del fulgor de las armas, los escudos y las espadas» (p.49), lo que hace parecer como si todo el castillo de Finn estuviera en llamas. La otra tendencia es la relación apasionante de ríos y tiempo. Borges remite al verso de Tennyson «Time flowing in the middle of night» («El fluir del tiempo en medio de la noche»). El comentario reza: «Creo que Tennyson ha elegido su tiempo muy sabiamente. De noche todas las cosas son silenciosas, los hombres duermen, pero el tiempo sigue fluyendo sin ruido» (p.42). Y también está la famosa sentencia de Heráclito «Nadie baja dos veces al mismo río»: «Aquí encontramos un atisbo de terror, porque primero pensamos en el fluir del río, en las gotas de agua como ser diferente, y luego caemos en la cuenta de que *nosotros* somos el río, que somos tan fugitivos como el río» (p.42). Asimismo, Borges incluye el modelo mujeres y flores, y da un bonito ejemplo de Robert Louis Stevenson: un hombre va a la iglesia, donde ve a una chica: una chica preciosa. El hombre está a punto de enamorarse de ella, pues la mira, y entonces se pregunta «si existe un alma inmortal dentro de esa figura bellísima, o si solo es un animal del color de las flores» (p.43). Aquí, según Borges, la brutalidad de la palabra ‘animal’ queda destruida por «el color de las flores» (pp.43-44). Hay un modelo incluso más clásico que los demás: el de vida y sueño. El autor presenta un ejemplo que él considera muy delicado: el filósofo chino Chuang Tzu «soñó que era una mariposa y, al despertar, no sabía si era un hombre que había soñado ser una mariposa, o una mariposa que ahora soñaba ser un hombre» (p.45). La delicadeza y eficacia de esta metáfora se debe, primero, a que «empieza con un sueño, y, luego, cuando Chuang Tzu despierta, su vida sigue teniendo algo de sueño» (pp.45-46); segundo, a que el filósofo ha elegido el animal adecuado, la mariposa. Si el filósofo «hubiera soñado que era un mecanógrafo, no hubiera acertado en absoluto. O una ballena: tampoco sería un acierto. Creo que eligió exactamente la palabra precisa para lo que se proponía decir» (p.46). También, si bien no representa un modelo clásico o esencial de la metáfora, está la delicadeza de Dante en la *Commedia* con la curiosa metáfora de la flecha «que se clava en el blanco y que sale del arco y que deja la cuerda» (Borges, 1997, p.18), con la que el poeta hace sentir la velocidad de la flecha. La visión que sugieren esas metáforas a la imaginación es distinta, y la afectan de manera particular. La eficacia poética de la metáfora radica, sobre todo, en que esta corresponde al lenguaje vivo o concreto, capaz de afectar la sensibilidad y la inteligencia (y a todo el ser) del lector. El lenguaje vivo es ineludible y atañe necesariamente a las emociones.

5. Conclusión

Como se aprecia, los análisis de Borges dejan ver que la eficacia poética depende de la objetividad artística, si bien es indispensable el esfuerzo del lector por comprender el conjunto de una obra (en el caso de la metáfora, el lugar de las palabras y la visión que sugiere su relación).

Referencias bibliográficas

1. Adorno, T. (2004). *Teoría estética* (Navarro Pérez, J., trad.). Madrid: Akal.
2. Baudelaire, C. (1995). *El pintor de la vida moderna*. Bogotá: Áncora Editores.
3. Borges, J. L. ([1923] 1978a). *Fervor de Buenos Aires*. En *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé.
4. Borges, J. L. ([1930] 1978b). *Evaristo Carriego*. En *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé.
5. Borges, J. L. ([1932] 1978c). *Discusión*. En *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé.
6. Borges, J. L. ([1936] 1978d). *Historia de la eternidad*. En *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé.
7. Borges, J. L. ([1949] 1978e). *El Aleph*. En *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé.
8. Borges, J. L. ([1952] 1978f). *Otras inquisiciones*. En *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé.
9. Borges, J. L. ([1936-1939] 1986). *Textos cautivos* (Sacerio-Garí, E. y Rodríguez Monegal, E., eds.). Barcelona: Tusquets.
10. Borges, J. L. ([1978] 1995). *Borges oral*. Madrid: Alianza.
11. Borges, J. L. ([1977] 1997). *Siete noches*. Buenos Aires: Emecé.
12. Borges, J. L. ([1936-1939] 1999). *Textos cautivos*. Madrid: Alianza.
13. Borges, J. L. ([1967-1968] 2001). *Arte poética* (J. Navarro, trad.; C.A. Mihailescu, ed.). Barcelona: Crítica.
14. Manguel, A. (2003). *Con Borges*. Bogotá: Norma.
15. Marchese, A. y Forradellas, J. (1998). *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel.
16. Sucre, G. (1967). *Borges, el poeta*. Caracas: Monte Ávila.