

BORGES: «EXAMEN DE METÁFORAS (MS)»: EDICIÓN CRÍTICA Y ANOTADA

CARLOS GARCÍA

Hamburg

carlos.garciahamburg@t-online.de

En el periódico madrileño *ABC Cultural* del 25-IX-92 (pp. 16-19), Eduardo García de Enterría dió a luz el texto de un manuscrito de Borges, hasta ese momento inédito: «Examen de metáforas» (con reproducción facsimilar parcial del original).

El texto no fue recogido en *Textos recobrados (1919-1929)*, que Editorial Emecé publicó en noviembre de 1997, aunque el ensayo difiere considerablemente de otros dos publicados por el joven Borges bajo el mismo título.¹ El primero de ellos apareció en dos entregas de la revista coruñense *Alfar* (números 40 y 41, de mayo y junio-julio de 1924, respectivamente), y fue reeditado por Borges en 1925, en el marco de *Inquisiciones*. (Puesto que las variantes entre esas publicaciones de 1924 y 1925 son, en su mayoría, de orden meramente tipográfico, se considera aquí a ambos textos como si fuesen sólo uno.)

A pesar de la identidad de títulos, que suscita o favorece la confusión, no es ese trabajo de *Alfar / Inquisiciones*, como quiere Enterría, la fuente del que se reproduce y comenta a continuación. El artículo en cuestión se remonta, como se verá, a «Apuntaciones críticas: La me-táfora» (*Cosmópolis* 35, Madrid, noviembre de 1921, 395-402; TR 114-120), al cual, sin embargo, corrige de manera decisiva.

Enterría supone que el manuscrito, que carece de fecha y se contaba entre las pertenencias póstumas del poeta español Adriano del Valle (1895-1957), fuese de finales de la década del veinte, es decir, de la época en que del Valle dirigía, con Rogelio Buendía y Fernando Villalón, la revista *Papel de Alehuyas* (Huelva-Sevilla; 7 números, aparecidos entre julio de 1927 y mayo de 1928).²

Pero, aparte de que no hay pruebas de contactos entre Borges y del Valle hacia 1927,³ el lenguaje del manuscrito desmiente esa hipótesis y sugiere, por el contrario, que procede de una fecha muy anterior, previa a la adopción, por parte de Borges, de la *maniera* criollista (1925-1926), que no asoma aún en el manuscrito, el cual denota, más bien, algunos signos estilísticos de su etapa española (que termina, en líneas generales, con *Inquisiciones*).⁴

También la lógica interna de los tres textos en cuestión (el texto del manuscrito guarda un parentesco más estrecho con el de *Cosmópolis* que con el de *Alfar / Inquisiciones*), sumada a algunos datos inéditos, muestra que las cosas ocurrieron de otra manera. A mi entender, la historia se deja reconstruir como sigue:

Casi dos años después de publicado su artículo sobre «La metáfora» en *Cosmópolis*, Borges solicita a Guillermo de Torre un ejemplar de la revista, mediante postal inédita remitida desde Ginebra a Madrid el 28-IX-23:

Desvergonzadamente te pregunto si en algún recoveco de tus estanterías no queda un ejemplar del *Cosmópolis* aquel donde escribí yo acerca de la metáfora. En caso afirmativo, te agradecería me lo mandaras...

En base a ese texto, que debe haber recibido poco después, Borges compone el del manuscrito que nos ocupa, que a su vez será castigado y resumido, poco más tarde, para conformar el ensayo que publicará *Alfar* entre mayo y julio de 1924.

El manuscrito representa, pues, un estadio intermedio, surgido entre octubre de 1923 y marzo de 1924 (me inclino por fines de 1923); es decir, fue redactado entre Ginebra y Madrid, seguramente con intención de publicarlo en la Península.⁵

Aparte de introducir varios cambios estilísticos de menor relieve, Borges pone gran cuidado en distanciarse del Creacionismo⁶ preconizado por el chileno Vicente Huidobro (1893-1948), a quien había considerado, a comienzos de la década, un poeta notable, aunque engreído.⁷ A raíz del sonado entuerto entre Huidobro y Guillermo de Torre acerca del origen del Creacionismo y su relación con el Ultraísmo, Borges debe haberse sentido obligado a corregir su antigua postura de los años 1920-1921, menos nega-

tiva, para apoyar la de su futuro cuñado, quien precisamente hacia marzo-abril de 1924 debatía con el chileno en las páginas de *Alfar*.⁸

La presente edición parte del texto manuscrito reproducido por *ABC* (A) y registra al pie las variantes en relación con el texto predecesor, aparecido en *Cosmópolis* (C), de la siguiente manera: A] C.

Se agregan algunas notas que aspiran a iluminar el contexto.

Examen de metáforas⁹

No hay una sustancial¹⁰ desemejanza entre la metáfora y lo que los adeptos en¹¹ 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.

Explicar, por ejemplo, el dolor en términos de histología, de sacudimiento del sistema nervioso, de caries..., equivale a escamotear lo explicado. Claro que esta nomenclatura puede ofrecer una utilidad practicista, semejante al alivio intelectual que proporciona en una operación algebraica el hecho de rotular las cantidades equis o zeta.¹² Pero es aventurado el suponer¹³ que estas claves puedan cambiar o esclarecer en su esencia las cosas que señalan.¹⁴ La luz –la sensación lumínica, verbigracia– es algo en absoluto¹⁵ demarcable de las vibraciones en que la traduce la óptica. Estas vibraciones no constituyen la realidad de la luz. ¿Cómo creer, además, que una cosa pueda ser la realidad de otra, o que haya percepciones trastocables –definitivamente– en otras percepciones?¹⁶

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. Se asegura en ambos casos¹⁷ un nexo entre¹⁸ la luna (síntesis de percepciones visuales) y otro concepto¹⁹: en el primero, descartando el color, la situamos en un conjunto de relaciones espaciales, es decir primordialmente táctiles; en el segundo, desechando también los datos primerizos que en nuestra conciencia la informan, evidenciamos con eficacia su connotación de cosa huidiza, nocharniega, callada en el andar.²⁰ Ahora bien; ninguno de estos mitos, ni el mito geometral que identifica la luna con un volumen²¹, ni el mito físico que identifica este volumen²² con un acervo de átomos desmenuzables²³ a su vez en electricidad, ni el mito lírico, son equivalencias exactas²⁴ del trozo de realidad que demudan. Antes son –como todas las explicaciones²⁵ y todos los nudos²⁶ causales– intensidades²⁷ de aspectos parcialísimos del sujeto que tratan, hechos nuevos que se añaden al mundo.²⁸

Una secta contemporánea de versificadores, abundando desmedidamente en la idea formulada en el párrafo anterior y confundiendo adrede la novedad relativa con la realidad absoluta, se ha intitulado creacionista y ha equiparado la actividad de Dios creando el mundo a la ejercida por ellos al disponer –mejor dicho, al copiar y enturbiar– una metáfora. Si recordamos que creación, en el rigor teológico del vocablo, significa el hecho de sacar una cosa de la nada y debe ser concebida además como

sucediendo fuera del Tiempo, veremos que no hay un igualamiento posible entre el acto atemporal, inmediato de la divinidad y la unión momentánea de dos conceptos cualesquiera. Definamos, pues, la metáfora como una identificación voluntaria de dos o más conceptos, con la finalidad de conmover, y estudiemos algunas de sus formas.

Las distinciones gramaticales entre comparación y tropo, distinciones determinadas por el empleo o la ausencia de²⁹ la palabra «como», no deben detenernos.

*

Empecemos considerando una notable idiosincrasia de nuestras facultades.

Nuestra memoria es, principalmente, visual y secundariamente auditiva. De la serie de situaciones³⁰ que eslabonan lo que denominamos conciencia, sólo perduran las³¹ que son traducibles en términos de visualidad o de audición. Así, mientras un pormenor ocular sin importancia intrínseca alguna —el dibujo de las baldosas de un patio o el desfile de libros en una estantería, por ejemplo— puede entretenerse a nuestra vida interior y persistir indefinidamente, la feroz estrujadura del dolor físico se borra apenas ha pasado y sólo es recordable en abstracciones de agresividad, angustia, etcétera³², o en símbolos concretos de punzada, de dolor macizo o de dolor puntiagudo... Ni lo muscular ni lo olfatorio ni lo gustable hallan cabida en el recuerdo, y el pasado se reduce, pues, a un montón de visiones barajadas y a una pluralidad de voces. Entre éstas tienen más persistencia las primeras, y si queremos retrotraernos a los momentos iniciales de nuestra infancia sólo recabaremos unos cuantos recuerdos de índole visual.³³

Nombrar un sustantivo cualquiera equivale a sugerir su contexto visual, y hasta en palabras de aguzadísima³⁴ intención auditoria como tambor o vihuela³⁵ la idea de su aspecto adelántase³⁶ siempre a la de su sonido y se realiza acto continuo.³⁷

De ahí que la metáfora que se limita a visualizar la emoción, dándole una forma que puedan atestiguar nuestros ojos, sea la más sencilla y la más fácil. Bástenos un ejemplo entresacado del «Martín Fierro»:

«Mas nos llevan los rigores

Como el pampero a la arena.»³⁸

En el verso final adviértese la bella certeza que la imagen de la polvareda ahuyentada sobre la pampa por el arrebato largo del viento infunde a la abstracción del verso primero. Así ejecutadas, las metáforas de visualidad se justifican del todo. Pero hay un abatimiento de la metáfora visible que estriba no ya en fortalecer ocularmente las concepciones del espíritu, sino en puntualizar la semejanza de forma que pueda verse en dos objetos. Esta índole de figura, manoseadísima hoy e inapta para conmover, es un travieso y leve capricho. Góngora, escandaloso profesor de falacias, comenzó el aprovechamiento de las coincidencias formales en líneas como el verso

crisográfico: «En campos de zafir pacen estrellas»,³⁹ o al afirmar: «Los arados peinan los agros». Artimaña⁴⁰ que alcanzó luego su más plenaria reducción al absurdo en versos numerosos del axiomático «Lunario sentimental» de nuestro Quevedo,⁴¹ Lugones, y de la cual también se burló Heine cuando dijo que la noche era una capa renegrida de armiño con pintitas doradas. Justificándose después con la admisión de que sin duda⁴² el peletero a quien se le ocurrió el desatino de teñir de negro el armiño era un demente.⁴³

Quizá de menos fijación efectiva, pero de mucho más atrevimiento es la metáfora lograda mediante la traducción de percepciones oculares en percepciones acústicas y viceversa. Tantos ejemplos hay de esta clase que toda erudición por pobre que sea puede ostentarse generosa en mostrarlos. En la cercanía de nuestra era una expresión virgiliana la preluvió: «Luminibus tacitis» («con las luces calladas»). Después, ya superados muchos y ásperos siglos, háblase del sol, que va enmudeciendo en el primer canto de la «Divina Comedia». Quevedo, fortaleciéndola en aserción, apostrofó al jilguero: «voz pintada»,⁴⁴ y en el Poema «Heroyco» adjetivó «chillados resplandores». ⁴⁵ Browning indicó la metáfora en un adverbio: «Against the sudden bloody splendour poured ‘cursewise’ in his departure by the day». («Sobre el brusco esplendor sangriento que el día en alejándose lanza como una maldición»). Pérez de Ayala realza con ella la estrofa terminal de un poema:

«I por la noche un libro y una boca de miel.
Además que las rosas de corazón riente
canten todo a lo largo de las sendas del
huerto.
I la boca y las rosas yazgan sobre tu frente
cuando hayas terminado tu labor y estés
muerto.»⁴⁶

Otro nobilísimo ejemplo lo conceden los dos versos que copio de Norah Lange tan evocadores para mí del arrabal porteño con su angustiosa y épica lontananza de pampa:

«El horizonte se ha tendido
como un grito a lo largo de la tarde.»⁴⁷

Del dogma barullero que los simbolistas –quizá en pos de incitaciones de asombro– establecieron acerca de los colores de las vocales y la audición colorativa, sólo diré que tras de haber entretenido algún tiempo la estupidez internacional de los doctos, hoy está muy justicieramente olvidado. Galton que ahondó con detenimiento en el tema comprobó que salvo alguna semejanza entre individuos de una misma familia, cada cual pintarrajeaba a su modo los guarismos y las vocales, sin que hubiese universalidad en todo ello.

Allende las metáforas que se limitan a barajar los datos sensorios⁴⁸ y a equivocar su trabazón causal resaltan⁴⁹ muchas otras de configuración más compleja⁵⁰, pero no menos discernible. Por ejemplo: las imágenes inventadas materializando⁵¹ conceptos que pertenecen al Tiempo. Recordemos⁵² para ilustrar esta categoría, las palabras de Kamaralzaman en las «Mil y una noches», al ensalzar su⁵³ novia: «Cuando su cabellera está dispuesta en tres oscuras trenzas, me parece mirar tres noches juntas». Y las del brioso Johannes R. Becher:⁵⁴ «Una última noche, angosta como un lecho, leñosa, rectangular y húmeda...»

De excepcional eficacia son también las imágenes obtenidas mediante la transmutación de⁵⁵ percepciones estáticas en percepciones dinámicas: tropo que es en el fondo una inversión del anterior, pues⁵⁶ en aquél se cristaliza el tiempo⁵⁷ en el espacio, y en éste el espacio se desborda en el tiempo. Ejemplificaremos el cambio⁵⁸ con una acelerada imagen de Guillermo de Torre: «Los arcoiris saltan hípicamente el desierto»⁵⁹, y otra de Hölderlin: «El puente como un pájaro, vuela encima del río».⁶⁰

Hay otra suerte de figuras tan señaladas por su paridad en el decurso de la poesía como por su conmovedora eficiencia. Son aquellas donde desmintiendo un prejuicio lógico el escritor afianza y desnuda la pavorosa afirmación que hay en muchos vocablos negativos. Sólo dos ilustraciones de esta metáfora viven en mi memoria. La primera es un terceto de Garcilaso, en su versículo final:

«I sobre todo, fáltame la lumbre
De la esperanza con que andar solía
Por la oscura región de vuestro olvido.»

La segunda es un verso de Macedonio Fernández, con su significancia de irrespondido amor:

«Soy Su ausencia, soy lo que está solo de
Ella.»⁶¹

Trastornando ese proceder –asemejable tal vez al «nihil privativum» de los teólogos, a ese caos o nada ya en el tiempo, donde se realizó la creación segunda– obtendremos imágenes anuladoras de los conceptos, con un sentido desesperanzado y burlón. Aquí sí abundan los ejemplos. Arrimar el ser al noser, dolerse de que el mundo aparential no pasa de apariencia, fue siempre una injusticia predilecta de nuestros escritores. Por no incurrir en erudiciones baratas, sólo he de transcribir la frase: «Que pasados los siglos, horas fueron».

De igual manera que podemos fortalecer lo negativo en afirmación, podemos por encarecimiento retórico hacer de la unidad una pluralidad, ensanchando así su prestigio. Torres Villarroel, ponderando el barullo de un borracho habla del «tropol» de un hombre bostezador de bodegas. A mí el procedimiento me gustó y en cierto libro mío –muy difundido en la publicidad ratonesca de las trastiendas de librero y cuyas invioladas páginas, a falta de

mejor lector, están sin tregua mutuamente leyéndose⁶² sucede un párrafo que dice: «La charra muchedumbre de un poniente alborota la calle».⁶³

De la artimaña inversa –quiero decir de aquella que unifica lo múltiple– también tengo dos muestras, ambas iliterarias e inventadas por una urgencia de expresión. Así reza una de ellas: «Perdóneme si apoyo mucho sobre tal asunto en mis cartas, es decir en la misma, la única carta que siempre recibirá...» La otra es el pensar de Schopenhauer, donde para indicar la indiferencia, la igualdad entrañable y absoluta que hay entre cualquier hombre aislado y las millaradas de hombres habidos y por haber en el tiempo, afirma que son todos ellos el mismo. Metáfora o paradoja esta última que quizá es una de nuestras pocas verdades.

Pero es inútil persistir en este ahínco de clasificación,⁶⁴ comparable a dibujar sobre papel cuadriculado. He desarmado⁶⁵ ya bastantes imágenes para que sea⁶⁶ posible, y hasta casi seguro el supuesto⁶⁷ de que en su gran mayoría cada una de ellas es referible a una fórmula⁶⁸, de la cual pueden a su vez deducirse⁶⁹ pluralizados ejemplos tan bellos como el primitivo, y que no merecerán demasiado la acusación de plagios.⁷⁰ Esta conjetura –sólo mezquina para los que desmienten el poder arreglador infinito de nuestra inteligencia– sostiene calladamente la retórica tradicional, a cuya serie de figuras verbales son breve aditamento estas líneas.⁷¹

¿Y las metáforas excepcionales, las que se hallan al margen de la intelección,⁷² me diréis.⁷³ En ellas se nos escurre el nudo enlazador de ambos términos, y sin embargo ejercen mayor fuerza afectiva que las atestiguables sensualmente o ilustradoras de una receta. Su virtud está en el asombro, en el precipitado golpe de las sentencias, aquel «subitus ictus sententiarum» que dijo Séneca, flagelando lo que adoraba. Con tres ilustraciones he de iluminar esta hoja. La del comienzo la levantó Fernández de Andrada;⁷⁴ la intermedia el grandioso energúmeno Almafuerte, y Edgar Allan Poe la del fin. Rezan como las copio:

«Antes que el tiempo muera en nuestros brazos.»

«¡Lo que fueran chocando tus besos

si dos muchedumbres de besos chocaran!»⁷⁵

«La eterna voz de Dios está pasando cerca

y en el fondo del cielo se marchitan los rojos vientos.»⁷⁶

Ignoro si el asombro admirativo que me infligieron siempre esos versos es consecuencia de su ahínco en corporificar lo invisible, mas no lo creo así. Prefiero creer que su eficacia está en la tradición y en la grandeza de las palabras que los forman. Para el sentido lógico son un acertijo cuyo despejo es lo de menos; para la admiración ejercen amenaza poderosa. Antes de amedrentarnos con su hermosura fueron pavoroso deleite de quien por casualidad los forjó. No sé si están aquende o si están allende las letras.

A quienes afirman que su balbuceo sonoro es la realidad mejor de la lírica, les repito que para recabar estrofas de esa calaña basta entretrejer con destreza muchos vocablos de prestigio.

Jorge Luis Borges

NOTAS

- 1 El detalle actualiza una serie de preguntas suscitadas por esa edición, meritoria, pero desapareja, ya que diversos y contradictorios criterios la rigen. Un ejemplo entre varios posibles: Por un lado, se recoge «Acerca del expresionismo»: *Inicial* 3, diciembre de 1923 (TR 178-180), aunque el texto figura, con variantes, en *Inquisiciones*. Por otro, no se recoge «Groussac» (*Nosotros* LXV 242, julio de 1929), aparecido con ocho variantes de importancia y bajo el título «Paul Groussac» en *Discusión*. Más consecuente y útil hubiera sido, a mi entender, que se recogieran en el volumen todos los textos de Borges en su versión hemerográfica, independientemente de su ulterior adopción o no en libro.
- 2 Reedición facsimilar: *Papel de Alehuyas. Hojillas del calendario de la nueva estética*. Prólogo: Jacques Issorel. Huelva: Instituto de Estudios Onubeneses «Padre Marchena», 1980.
- 3 Es plausible, sin embargo, que los hubiera: El periódico porteño *Martín Fierro* trajo en 1927, por mediación de Borges, de su hermana Norah, de Guillermo de Torre o, quizás, de Olverio Gironde, un texto de Adriano del Valle: «Semáforo literario: Canciones – Motivos de belleza – Curiosidades estéticas – Antonio Botto – Lisboa. Especial para *Martín Fierro* / Madrid, 1927» (*Martín Fierro* 40, 28-IV-27, 333; trabajo ya anunciado en el número anterior. El agregado «especial para *Martín Fierro*» no es veraz, puesto que el mismo texto ya había aparecido en *Oromana* 26-27, Sevilla, noviembre-diciembre de 1926.) También otros trabajos de del Valle habían sido anunciados en *Martín Fierro*, entre ellos uno sobre Norah y otro sobre Jorge Luis Borges (lo que podría verse como indicio de que aún había contacto entre ellos), pero no llegaron a aparecer allí, a causa del cierre del periódico. En el último número (*Martín Fierro* 44-45, 15-XI-27, 389, aparecido, a pesar de la fecha, a fines de diciembre de 1927), se anunciaban próximos trabajos de del Valle para febrero de 1928. El texto sobre Borges, por su parte, tampoco parece haber aparecido en España; quizá se tratara de un mero congraciamiento, para lograr publicación en Buenos Aires. El último contacto comprobable en el estado actual de nuestros conocimientos entre del Valle y Borges tuvo lugar en 1924, según se desprende de una carta inédita de Borges a G. de Torre, del 26-X-24. De allí surge, también, que Borges había perdido ya por esas fechas todo aprecio por la obra del antiguo amigo: «De Adriano del Valle he recibido un par de prosas de ardua publicación, por lo delirante –suntuosamente– del estilo. Puros caireles y colgajos».

- 4 Cf. «adviértese», «háblase», «el día en alejándose», y similares.
- 5 Aunque sin aducir razones, también Guillermo de Torre («La imagen y la metáfora en la novísima lírica»: *Alfar* 45, La Coruña, diciembre de 1924, 22; reedición facsímil: III 220) considera el artículo de *Alfar* como versión resumida y corregida del aparecido en *Cosmópolis* en 1921 (igual en su libro *Literaturas europeas de vanguardia*. Madrid: Caro Raggio, 1925, 304).
- 6 Es difícil compaginar este detalle con el supuesto envío del trabajo a del Valle, ya que una parte de la obra de éste se alineaba en la prosapia de Huidobro, si bien de manera algo ecléctica e inconstante. Creo, por ello, que Borges no remitió su trabajo directamente a Adriano, sino que éste lo recibió, quizás con mucha posterioridad, por intermedio de algún conocido común (Guillermo de Torre, Eugenio Montes, etc.).
- 7 Cf. mi edición de Borges: *Cartas del fervor. Correspondencia con Maurice Abramowicz y Jacobo Sureda (1919-1928)*. Prólogo: Joaquín Marco. Notas: Carlos García (pp. 243-343). Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores / Emecé, 1999, pp. 122-123, 268. Hacia 1922, Borges compuso un artículo crítico sobre Huidobro, que envió a la revista *Ultra* (Madrid), donde, sin embargo, no apareció.
- 8 Cf. G. de Torre: «La poesía creacionista y la pugna entre sus progenitores»: *Cosmópolis* 20, Madrid, agosto de 1920, 589-605; «Los verdaderos antecedentes líricos del creacionismo en Vicente Huidobro. Un genial e incógnito precursor uruguayo: Julio Herrera y Reissig»: *Alfar* 32, La Coruña, septiembre de 1923, 14-18 [facsímil: II 32-35]; «Rasgos polémicos. Réplica a Vicente Huidobro» (respuesta a «Al fin se descubre mi maestro. París, Enero, 1924»): *Alfar* 39, La Coruña, abril de 1924, 26-30 [II 352-356].
- 9 «Examen de metáforas»] «Apuntaciones críticas: La metáfora»
- 10 hay una sustancial] existe una esencial
- 11 adeptos en] profesionales de
- 12 equis o zeta] x, y ó z
- 13 aventurado el suponer] absurdo creer
- 14 en su ... señalan] en modo alguno las cosas que rotulan
- 15 en absoluto] definitivamente
- 16 percepciones ... percepciones?] sensaciones ... sensaciones?
- 17 Se asegura en ambos casos] En ambos casos se tiende
- 18 entre] desde
- 19 y otro concepto] hacia otra cosa
- 20 en el primero ... callada en el andar.] en el primero, hacia una serie de relaciones espaciales; en el segundo, hacia un conjunto de sensaciones evocadoras de sigilo, untuosidad y jesuitismo...
- 21 volumen] sólido
- 22 volumen] sólido

- 23 desmenuzables] fragmentables
- 24 son ... exactas] se presentan como simples reemplazos
- 25 explanaciones] explicaciones
- 26 nudos] nexos
- 27 intensidades] subrayaduras
- 28 *En vez del párrafo siguiente («Una secta ... sus formas.»), C traía este, a continuación de «al mundo.»: Considerada así, la metáfora asume el carácter religioso y demiúrgico que tuvo en sus principios, y el creacionismo —al menos en teoría— se justifica plenamente. Definamos, pues, la metáfora como una identificación voluntaria de dos o más conceptos distintos, con la finalidad de emociones, y estudiemos algunas de sus formas.*
- 29 el empleo o la ausencia de] el empleo de
- 30 situaciones] estados
- 31 las] los
- 32 etcétera] etc.
- 33 infancia ... visual.] infancia, constataremos que únicamente recuperamos unos cuantos recuerdos de índole visual...
- 34 aguzadísima] subrayadísima
- 35 tambor o vihuela] *violín-tambor-vihuela*,
- 36 adelántase] precede
- 37 realiza acto continuo] opera casi instantáneamente // *A partir de «acto continuo.», A se aparta de C, y vuelve a confluír después de la segunda cita de Góngora: De ahí que la metáfora que se limita a aprovechar un paralelismo de formas existente entre dos visibilidades sea la más sencilla y la más fácil. A priori esperaríamos hallar numerosos ejemplos de este tipo de imagen en los poemas primitivos, pero no es así, y el examen de una obra como la versión inglesa del *Shi-King*, de Confucio, donde se encuentran compiladas las más arcaicas canciones del Imperio Central de 600 o 700 años antes de nuestra era, nos convence de lo contrario. En la poesía castellana, recién Góngora sistematiza la explotación de las coincidencias formales en líneas como el verso crisográfico: / En campos de zafiro pace estrellas / o cuando afirma: Los arados peinan los agros.*
- 38 José Hernández: *La vuelta de Martín Fierro* (1879), 173-174.
- 39 Cf. Luis de Góngora: *Soledades* (1613), I 6 (ed. de Robert Jammes. Madrid: Castalia, 1994, 197): «En campos de zafiro pace estrellas.»
- 40 Artimaña] Martingala
- 41 en versos ... Quevedo] en el axiomático *Lunario sentimental* de nuestro Tagore
- 42 que sin duda] que, sin duda,

- 43 *A partir de «un demente.», A se aparta de C, hasta la cita del poema de Ayala, que tampoco es idéntica:* Quizá de menos fijación efectiva, pero mucho más audaces, son las metáforas conseguidas mediante la traducción de percepciones acústicas en percepciones oculares, y viceversa. Los ejemplos son múltiples. Ya alrededor de 1620, Quevedo habló de *negras voces* y apostrofó al jilguero: *voz pintada*. En 1734, realizando una idea parecida, el padre Castel inventó un clavicordio de los colores, destinado a hacer visible el sonido y a interpretarlo en términos cromáticos. ¡Notable caso del entrometimiento en la especialidad de una ideación que, en sus albores, fue casi un juego de palabras! Carlyle, describiendo una ovación, comparó las voces de los hombres con una gran montaña roja, y rindiéndose a la necesidad de redondear su frase, añadió que las voces femeniles ondeaban en torno como una niebla azulenca. Saint-Pol-Roux, guiado por la similitud entre las palabras *coq* y *coquelicot*, y sugestionado sin duda por el color de la cresta, dijo que el canto del gallo era una amapola sonora. René Ghil, amplificando ciertas celebrísimas declaraciones de Rimbaud sobre el color de las vocales, intentó crear una estética cimentada en la visualización de los sonidos. Escuchad las siguientes procesionales cláusulas de su *Traité du Verbe*: *Constatant les souveranités les harpes sont blanches; et bleus sont les Violons mollis souvent d'une phosphorescence pour surmener les paroxysmes; en la plénitude des Ouations les cuivres sont rouges, les Flûtes, jaunes, qui modulent l'ingénu s'étonnant de la lueur des lèvres; et, sordeur de la Terre et des Chairs, synthèse simplement des seuls simples, les Orgues toutes noires plangorent...* Esto fue escrito el 86. Once años antes, ya el profesor austriaco Bruhl había estudiado la ligazón de sonidos y de colores. El 83, Francis Galton investigó también el fenómeno, y una encuesta bastante extensa, realizada por él, reveló cierta influencia hereditaria en las maneras de visualizar los sonidos. En cambio, tratándose de individuos no vinculados, se halló que las diferencias eran enormes. Así, Rimbaud veía las vocales de la siguiente manera: *A negra, E blanca, I roja, O azul, U verde*. Una persona citada por Galton las veía: *A azul, E blanca, I negra, O blanquesina, U parda*; otra, a su vez, *A blanca, E bermeja, I amarilla, O negra y transparente, U violácea...* ¹¹ [ⁿ <Nota de JLB> GAL-TON. – *Inquiries into Human Faculty and its Development*. – Everyman's Library, pp. 109-110.] La verdad es, como apuntan Nordau y Suárez de Mendoza, que la audición colorativa es consecuencia de asociaciones casuales y carece de universalidad... De índole más estrictamente literaria son las metáforas que trasladan las sensaciones oculares al terreno auditivo. No derivan, como las anteriores, de idiosincrasias psíquicas, y antes son el resultado de una libre volición del poeta que de una asociación brumosa. (No empleo la frase *asociación subconciente*, por la razón de que no creo en la subconciencia, que conceptúo como una hipótesis provisoria –e indubitavelmente efímera– de la psicología). Nobilísimo ejemplo del orden de metáfora que nombro es el trazado en los dos versos primeros del *Sendero Innumerable* que compuso Ramón Pérez de Ayala: «Y por la noche un libro y una boca de miel. // De miel, y que las rosas de corazón riente / canten todo a lo largo de las sendas del huerto. / Y la boca y las rosas yazgan sobre tu frente / cuando hayas terminado tu labor y estés muerto.»

- 44 Cf. Quevedo, *Poesía Original Completa*. Ed. José Manuel Blecua. Barcelona: Planeta, 1981, «Letrilla lírica», N° 206, verso 42 (cf. también n° 208, con metáforas similares). Borges citó este verso ya en carta a Sureda del 22-VI-21 (cf. *Cartas del fervor*, *op. cit.*, n° 27, pp. 199-200).
- 45 Cf. Quevedo, *op. cit.*, «Poema heroico de las necesidades y locuras de Orlando el enamorado», N° 875, Canto primero, verso 212.
- 46 *A partir de «estés muerto.»*, *A vuelve a apartarse de C, hasta «Allende las metáforas...»*: Paralelamente, Walt Whitman en su ciclo lírico *Cálamus* celebra un árbol, que sin un compañero ni un amante junto a él pasó todos sus días diciendo hojas felices... (Los ultraístas hemos forjado muchas imágenes de técnica semejante. Escuchad a Jacobo Sureda: *Era la rebelión de una mañana – y cantaba la luz como un clarín*. Y estos versos por Adriano del Valle: *Al alba la bahía parecía / un do re mi fa sol que se extinguía*. Y este de mi poema *Pueblo: La luna nueva es una voccecita en la tarde*). [CG: Ramón Pérez de Ayala (1880-1962): Prolífico escritor español, de tendencia modernista. Tras la Guerra Civil vivió un tiempo en Buenos Aires. Sus principales poemarios: *La paz del sendero* (1904), *El sendero innumerable* (1916; de aquí procede la cita de Borges), *El sendero andante* (1921), *El sendero ardiente* (póstumo). Borges critica el estilo de Ayala en carta a Sureda de c. octubre de 1923 (cf. *Cartas del fervor*, n° 41, p. 231). En cuanto a los versos de Sureda, no figuran ni en su libro (*El prestidigitador de los cinco sentidos*, 1926), ni en ninguno de sus cuadernos inéditos llegados a mi conocimiento.]
- 47 Los versos pertenecen al segundo de los «Tres poemas» de Norah Lange publicados por Borges en *Proa* 1, agosto de 1922.
- 48 sensorios] sensoriales
- 49 resaltan] existen
- 50 configuración más compleja] mecanismo más complejo
- 51 inventadas materializando] creadas mediante la materialización de
- 52 Recordemos] Recordemos,
- 53 su] a su
- 54 Becher:] Becher, al consumir su himnario *Derrumbamiento y Triunfo* (Berlín-Hyperionverlag 1914):
- 55 mediante la transmutación de] transmutando las
- 56 pues] ya que
- 57 se cristaliza el tiempo] el tiempo se cristaliza
- 58 el cambio] tal caso
- 59 Estos versos de Torre proceden del poema «Resol», dedicado «A Norah Borges», y aparecido en *Grecia* 50, Madrid, 1-XI-20; reproducido en su poemario *Hélices* (1923), p. 70.
- 60 Hölderlin: «El puente como un pájaro, vuela encima del río.»] Maurice Claude: *Los rieles aserran interminables asfaltos*. [CG: Acerca de Maurice Claude /

Abramowicz, cf. Carlos García: *Variaciones Borges* 6, Aarhus, 1998. Por lo demás, a partir de aquí, *A* vuelve a apartarse de *C*, hasta «Pero es inútil...»:] ¿Y la adjetivación antitética? El hecho de que existe basta para probar el carácter provisional y tanteador que asume nuestro lenguaje frente a la realidad. Si sus momentos fueran enteramente encasillables en símbolos orales, a cada estado correspondería un rótulo, y únicamente uno. Fórmulas como *altanera humildad*, *universalmente solo*, y aquella línea decisiva de Shakespeare, sobre la *obscuridad que ven los ciegos*ⁿ [ⁿ <Nota de JLB> «Looking on darkness which the blind do see» (*Sonnets* 27).] serían incapaces de suscitar en nosotros idea de comprensión alguna. En álgebra, el signo más y el signo menos se excluyen; en literatura, los contrarios se hermanan e imponen a la conciencia una sensación mixta; pero no menos verdadera que las demás. Según las teoretizaciones de Abelⁿ [ⁿ <Nota de JLB> Cit. Max Nordau – *Degeneración* (3-V).] sobre el comienzo del lenguaje, el mismo sonido originariamente abarcaba los términos contrarios de un concepto, ambos cuales se presentaban simultáneamente al espíritu, de acuerdo con la ley de asociación. En una etapa ulterior estos sonidos fueron perdiendo su valor ambilátero y resbalaron hacia uno u otro de sus dos polos antagónicos, hasta reducirse a una acepción privativa. Creo que en árabe aún perduran muchos vocablos que traducen a la vez dos cosas opuestas. Sin ir tan lejos, recordaré el sentido anfibológico de la voz española *huésped* y el modismo *un pedazo de hombre*, empleado para designar todo un hombre, un \20\ espécimen de humanidad vigoroso. En inglés, asimismo, nos encontramos con los verbos *to cleave* y *to ravel*. [CG: los vocablos ingleses significan respectivamente «hender, adherir» y «desenredar, enmarañar».]

- 61 El poema había aparecido bajo el seudónimo «Santiago Juárez» y titulado «Versos confesionales» en *Proa* 3, julio de 1923. El texto es reproducido, con variantes tardías, mal fechado en «1920» y bajo el título «Cuando nuestro dolor fíngese ajeno», en las *Obras Completas* de Macedonio (VII: 104). Al respecto, cf. mi edición de Macedonio Fernández / Jorge Luis Borges: *Correspondencia 1922-1939. Crónica de una amistad*. Buenos Aires: Corregidor, 2000, pp. 77-79.
- 62 Alusión irónica a *Fervor de Buenos Aires* (1923). Acerca del libro y su recepción, cf. Carlos García: *El joven Borges, poeta (1919-1930)*. Buenos Aires: Corregidor, 2000, cap. I, «La edición *princeps* de *Fervor de Buenos Aires*».
- 63 Cf. «Atardeceres», en *Fervor de Buenos Aires* [62]: «Toda la charra multitud de un poniente / alborota la calle.» Se ve, por la inexactitud, que Borges cita de memoria su poema.
- 64 persistir ... clasificación,] proseguir esta labor clasificatoria
- 65 desarmado] analizado
- 66 imágenes para que sea] metáforas para hacer
- 67 seguro el supuesto] segura, la suposición
- 68 fórmula] fórmula general
- 69 a su vez deducirse] inferirse, a su vez,

- 70 merecerán ... plagios.] serán, en modo alguno, plagios.
- 71 Esta conjetura ... líneas. (*Falta en C, que continúa en el mismo párrafo: «¿Y las metáforas...»*).
- 72 intelección?,] intelectualización?...,
- 73 A *vuelve a apartarse de C*: Esas constituyen el corazón, el verdadero milagro de la milenaria gesta verbal, y son poquísimas. En ellas se nos escurre el nudo enlazador de ambos términos, y, sin embargo, ejercen mayor fuerza efectiva que las imágenes verificables sensorialmente o ilustradoras de una receta. Arquetipo de esas metáforas únicas puede ser el encerrado en la siguiente estrofa quevedesca, inmortalizadora de la muerte de don Pedro Girón, virrey y capitán de las Dos Sicilias: / Su tumba son de Flandes las cam-pañas / Y su epitafio la sangrienta luna. Y ésta de Pedro Garfias: / El mar es una estrella / la estrella de mil puntas. En frases como las anteriores, la realidad objetiva —esa objetividad supuesta que Berkeley negó y Kant envió al destierro polar de un nómeno inservible, reacio a cualquier adjetivación y ubicuamente ajeno— se contorsiona hasta plasmarse en una nueva realidad. Realidad tan asentada y brillante, que desplaza la inicial impresión que la engendró, y completamente distinta de la que miente un poema confesional, autobiográfico, el cual sólo vive cuando lo referimos a una etapa —a veces momentánea— en la existencia de su autor, y cuando esta etapa puede paralelarse con otra de nuestra propia vida. Crítica es la anterior que enderezo en contra del aguachirlismo rimado que practican aquí en mi tierra, la Argentina, los lamentables «sencilistas», y en pro del creacionismo y de la tendencia jubilosamente barroca que encarna Ramón Gómez de la Serna. En apuntaciones sucesivas pienso ahondar ambos temas, y mostrar cómo últimamente en ciertas proezas líricas de Gerardo Diego y otros ultraístas, vemos realizadas íntegramente las intenciones huidobrianas contenidas, a su vez, en los postulados del cubismo literario, y cómo la prosapia de Ramón es ilustre y engarza su raíz trisecular en las visiones de Quevedo. Buenos Aires 27, 8, 1921.
- 74 Andrés Fernández de Andrada (1575-1648?): Soldado y poeta español, fallecido en México. Su obra principal es *Epístola Moral a Fabio* (c. 1611), de tendencia neoestoica.
- 75 Cf. Almafuerte: «La inmortal» (*Obras Completas*. Buenos Aires: Claridad, 1993, 240), donde el texto reza, sin embargo: «si dos muchedumbres de soles chocaran».
- 76 Cf. Edgar Allan Poe: «Al Aaraaf». El último verso fue caro a Borges. Cf. su reseña de Edward Shanks, *Edgar Allan Poe: El Hogar*, 2-IV-37, *Textos cautivos* 114: «De lo demás [que Poe escribiera] apenas perdurará alguna estrofa, o alguna línea suelta: [...] ‘And the red winds are withering in the sky.’» A continuación, Borges se ocupa de ese verso, destrozado por una mala traducción innominada (pergeñada por Soto y Calvo, según recordará Borges aún decenios más tarde, en charla con Roberto Alifano).