

# TEORÍA Y PRÁCTICA DE LA METÁFORA EN TORNO A FERVOR DE BUENOS AIRES, DE BORGES

GUILLERMO LAÍN CORONA  
Universidad de Málaga  
University College London

Borges vive en un constante pensar la metáfora, incitado por el eje inaugural de su trayectoria poética: el ultraísmo. Según esta corriente, era necesaria la «Reducción de la lírica a su elemento primordial: la metáfora».<sup>1</sup> Así pues, en su conocido proceso de renuncia y condena del ultraísmo, la metáfora se encuentra en el centro del pensamiento borgiano, bien para alabarla ciegamente al principio, bien para, más tarde, aceptarla como recurso poético, pero con limitaciones. La trayectoria poética de Borges es, en tal sentido, paralela a la de su teoría sobre la metáfora. Tanto es así que sus etapas poéticas parecen corresponderse con sus etapas sobre el pensamiento metafórico. Si Gertel hace notar la existencia de tres etapas en la trayectoria de Borges,<sup>2</sup> en virtud de un hiato lírico<sup>3</sup> entre el ultraísmo (hasta *Cuaderno San Martín*) y su poesía de madurez (retomada plenamente con *El hacedor*), asimismo Phillips establece un primer momento de «Exaltación de la metáfora» que entronca con cierto «Desencanto e Inseguridad» y que deviene en «Unos textos posteriores»,<sup>4</sup> donde se enfrenta a la metáfora de manera mucho más crítica, como en aquel sobre las *kenningar*, vituperadas como recursos vacíos de expresión, «una de las más frías aberraciones que las historias literarias registran».<sup>5</sup>

La expresión es, precisamente, el argumento fundamental de toda la teoría poética borgiana, entendida como un irradiar vida, sentirla con pasión. A sus casi setenta años, pronunciaba Borges en Harvard unas conferencias, en una de las cuales exponía las conclusiones poéticas de su propia actividad literaria:

---

<sup>1</sup> Jorge Luis BORGES, «Ultraísmo», en *Expliquémonos a Borges como poeta*, ed. Ángel Flores, México, Siglo XXI, 1984, p. 19.

<sup>2</sup> Zulinda GERTEL, *Borges y su retorno a la poesía*, New York, The University of Iowa/Las Américas Publishing Company, 1967, pp. 177-189.

<sup>3</sup> Teoría en cierto modo discutible, pues la falta de publicaciones poéticas no tiene por qué denotar la falta de actividad poética.

<sup>4</sup> Allan W. PHILLIPS, «Borges y su concepto de la metáfora», en *Estudios y notas sobre literatura hispanoamericana*, México, Editorial Cultural, 1965.

<sup>5</sup> Jorge Luis BORGES, «Las Kenningar», en *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974, p. 368.

Siempre que he hojeado libros de estética, he tenido la incómoda sensación de estar leyendo obras de astrónomos que jamás hubieran mirado a las estrellas. Quiero decir que sus autores escribían sobre poesía como si la poesía fuera un deber, y no lo que es en realidad: una pasión y un placer. Por ejemplo, he leído con mucho respeto a Benedetto Croce sobre estética, y he encontrado la definición de que la poesía y el lenguaje son una «expresión». Ahora bien, si pensamos en la expresión de algo, desembocamos en el viejo problema de la forma y el contenido; y si no pensamos en la expresión de nada en particular, entonces no llegamos a nada en absoluto. Así que respetuosamente admitimos esa definición, y buscamos algo más. Buscamos la poesía; buscamos la vida. Y la vida está, estoy seguro, hecha de poesía. La poesía no es algo extraño: está acechando, como veremos, a la vuelta de la esquina. Puede surgir ante nosotros en cualquier momento.<sup>6</sup>

Pretendo demostrar que, ya desde sus primeros escritos teóricos (*Inquisiciones*, *El tamaño de mi esperanza* y *El idioma de los argentinos*), Borges asienta la metáfora (y, en general, su teoría poética) en este principio de expresión lingüística y poética. No me referiré a los aspectos lingüísticos en balde: acabamos de escuchar al anciano Borges remitirse al lenguaje para hablar de la poesía, y veremos que tal preocupación se encuentra también en estos tres ensayos, así como los primeros signos de su desengaño hacia el ultraísmo.

Vista la teoría, pasaré a hacer un estudio práctico de la metáfora, limitándome a sus poemas más tempranos, concretamente los de juventud en España y los de *Fervor de Buenos Aires*, por diferentes razones. Por un lado, porque suponen la producción poética borgiana inmediatamente anterior a la teoría de los tres ensayos antes citados;<sup>7</sup> por otro, porque es en estos poemas donde la práctica de la metáfora es más manifiesta, no habiendo renegado Borges, al menos no del todo, del ultraísmo. Podría haber incluido en este trabajo los poemarios *Cuaderno San Martín* y *Luna de enfrente*, también estrechamente relacionados con la teoría poética del primer Borges. Sin embargo, todo estudio riguroso requiere de unos límites que lo hagan asequible. Además, dado que Borges sometió a constante revisión sus textos con el paso de los años, para ser fieles a la práctica poética de su primera etapa debemos remitirnos a las primeras ediciones de tales poemarios; y a mí sólo me ha sido posible acceder a la de *Fervor*, gracias al facsímil que llevó a cabo Alberto Casares en 1993.

---

<sup>6</sup> Jorge Luis BORGES, «El enigma de la poesía» en *Arte poética. Seis conferencias*, Barcelona, Crítica, 2001, pp. 16-17.

<sup>7</sup> *Inquisiciones* se publicó por primera vez en 1925; *El tamaño de mi esperanza*, en 1926; *El idioma de los argentinos*, en 1928. Los poemas de juventud en España que trataré los dan a la luz diferentes revista entre los años 1912 y 1922, y *Fervor* apareció en Buenos Aires en 1923.

### 1. *Poética y lingüística en torno al problema de la expresión*

Es el ultraísmo, en su base teórica, un movimiento, como toda vanguardia, de ruptura radical. Ruptura que, tal vez por la imposibilidad de adjuntar a la tradición nuevos temas, las vanguardias históricas, entre ellas el ultraísmo, consuman a través de nuevos moldes de composición poética. El propio Borges, al definir el ultraísmo y su «propósito de perenne juventud literaria», lo hace con argumentos formalistas:

- 1) Reducción de la lírica a su elemento primordial: la metáfora.
- 2) Tachadura de las frases medianeras, los nexos, y adjetivos inútiles.
- 3) Abolición de los trebejos ornamentales, el confesionalismo, la circunstación, las prédicas y la nebulosidad rebuscada.
- 4) Síntesis de dos o más imágenes en una, que ensancha de ese modo su facultad de sugerencia.<sup>8</sup>

Los cuatro principios tienen como meta la de condensar la actividad poética de tal modo que todo quede como una sucesión, por así decir, amalgamada de metáforas, no interrumpidas por decoración o nexos de ningún tipo, aspiración —principalmente formal— que «harks back to Gómez de las Serna's *greguerías* and to the theories of Huidobro and Reverdy».<sup>9</sup> Haciendo honor a este principio estético, Borges, en sus primeros poemas, se vuelca en ello sobremanera, deleitándonos con enormes *ristras* de metáforas, como las de su poema «Catedral», en el que, a excepción de un punto y seguido y del punto final, los signos de puntuación desaparecen para dejar libre la sucesión:

Las olas de rodillas  
 los músculos del viento  
 las torres verticales como goitos  
 la catedral colgada de un lucero  
 la catedral que es una inmensa parva  
 con espinas de rezos  
 Lejos.  
 Lejos  
 los mástiles hilvanaban horizontes  
 y en las playas ingenuas  
 las olas nuevas cantan a maitines  
 La catedral es un avión de piedra  
 que puja por romper las mil amarras  
 que lo encarcelan

<sup>8</sup> BORGES, «Ultraísmo»..., p. 22.

<sup>9</sup> Thorpe RUNNING, *Borges' Ultraist Movement and its Poets*, Lathrup, International Book Publishers, 1981, p. 41.

la catedral sonora como un aplauso  
o como un beso.<sup>10</sup>

En efecto, el joven Borges está fascinado por esta nueva estética, y, sin embargo, es ya un joven preocupado por algo más que el mero juego de palabras, interesado por que su poesía irradie vida. Su poema «Himno del mar», con ser una encadenación de metáforas al más puro estilo ultraísta, deja entrever una exhortación de vida a la poesía. Puede leerse, creo yo, este poema en clave metapoética, e interpretarlo como una reivindicación del tipo de poesía que Borges anhela: el himno ansiado, dados sus «ritmos», es el poema, y el «Mar» la Poesía, en la que, como explica más anciano Borges en Harvard, encuentra el poeta la Vida: «Sé que en tus aguas venerandas y rientes ardió la aurora de la Vida».<sup>11</sup>

Para Borges el arte se caracteriza por la expresión no de un yo (en su artículo «La nadería de la personalidad» de *Inquisiciones* niega que exista un yo), sino de sensaciones sinceras, vividas, humanas; el arte, en este sentido, sería autobiográfico: «Las cosas (pienso) no son intrínsecamente poéticas; para ascenderlas a poesía, es preciso que las vinculemos a nuestro vivir, que nos acostumbremos a pensarlas con devoción».<sup>12</sup> O mejor aún: «Éste es mi postulado: toda literatura es autobiográfica, finalmente. Todo es poético en cuanto nos confiesa un destino, en cuanto nos da una vislumbre de él».<sup>13</sup>

En *Fervor de Buenos Aires*, aunque todavía ultraísta, sus poemas no son meros alardes de metáforas, sino además fervorosos, esto es, sentidos con pasión, porque el referente a que hacen mención es amado por el poeta. Por ello define así su poemario: «A la lírica decorativamente visual y lustrosa que nos legó don Luis de Góngora por intermedio de su albacea Rubén, quise oponer otra, meditatunda, hecha de aventuras espirituales».<sup>14</sup> Frente a aquellos primerizos, en gran medida alejados de la aventura personal y sentida como propia, («Trinchera», «Gesta maximalista», etc.), los poemas de *Fervor* le son más cercanos en sus temas, desde que todos giran en torno a la ciudad querida. Y más humanos son estos poemas por el diferente uso de la metáfora, de la que se abusa menos y que, según Sucre, «son menos persuasivas».<sup>15</sup> Comparemos el poema «Catedral» (presentación de un edifi-

---

<sup>10</sup> Jorge Luis BORGES, «Catedral», en *Poesía juvenil de Jorge Luis Borges*, ed. Carlos Meneses, Calamus Scriptorius, Barcelona-Palma de Mallorca, 1978, p. 65.

<sup>11</sup> *Ibidem*, pp. 57-58.

<sup>12</sup> Jorge Luis BORGES, *El idioma de los argentinos*, Madrid, Alianza, 2002, 3ª reimp., p. 51.

<sup>13</sup> Jorge Luis BORGES, *El tamaño de mi esperanza*, Madrid, Alianza, 2004, 4ª reimp., p. 143.

<sup>14</sup> Jorge Luis BORGES, *Fervor de Buenos Aires*, ed. Alberto Casares, Buenos Aires, Alberto Casares, 1993, facsimilar de 1923, p. 3.

<sup>15</sup> Guillermo SUCRE, *Borges el poeta*, Caracas, Monte de Ávila Editores, 1968, p. 41.

cio ajeno al sentir del poeta, sólo preocupado por estilizarla con la palabra, en una sucesión de imágenes), a este otro de *Fervor*, «Arrabab»:

El arrabal es el reflejo  
de la fatiga del viandante.

Mis pasos claudicaron  
cuando iban a pisar el horizonte  
y estuve entre las casas  
miedosas y humilladas  
juiciosas cual ovejas en manada,  
encarceladas en manzanas  
diferentes e iguales  
como si fueran todas ellas  
recuerdos superpuestos, barajados  
de una sola manzana.  
El pastito precario  
desesperadamente esperanzado  
salpicaba las piedras de la calle  
y mis miradas comprobaron  
gesticulante y vano  
el cartel del poniente  
en su fracaso cotidiano  
y sentí Buenos Aires  
y literaturicé en la hondura del alma  
la viacrucis inmóvil  
de la calle sufrida  
y el caserío sosegado. (*Fervor...*, p. 27)

En este poema, el poeta mismo se sumerge en el arrabal, y lo siente, como a toda la ciudad, más allá de las imágenes —todavía numerosas, si bien no tanto como en catedral—. Más allá de las imágenes significa que, sin ser forzosamente su vida personal, el poeta siente suyo lo expresado. Aquí Borges habla de reflejos como los de las tradicionales aguas y los espejos poéticos, pero sumergido en el mundo poético reflejado, el de Buenos Aires. El mismo, en primera persona, deambula por las calles de la ciudad, a la par que por las metáforas que las describen. Se ajusta, así, a su propia máxima poética de su ensayo «Después de las imágenes», ya crítico con miembros de otras vanguardias afines al ultraísmo (como el creacionismo):

Ya no basta decir, a fuer de todos los poetas, que los espejos se asemejan a un agua. Tampoco basta con dar por absoluta esa hipótesis y suponer, como cualquier Huidobro, que de los espejos sopla frescura o que los pájaros sedientos los beben y queda hueco el marco. Hemos de rebasar tales juegos. Hay que manifestar ese antojo hecho forzosa realidad de una mente: hay que demostrar un indivi-

duo que se introduce en el cristal y que persiste en su ilusorio país (donde hay figuraciones y colores, pero regidos de inmovible silencio) y que siente el bochorno de no ser más que un simulacro que obliteran las noches y que las vislumbres permiten.<sup>16</sup>

Esta concepción de la poesía como medio de expresión sincera (poesía es la verdad que se deriva del sentir el poeta lo que escribe, de que sea suyo lo dicho), hunde sus raíces en la concepción borgiana del lenguaje. En el fragmento citado de las conferencias en Harvard, Borges se queja de tener que incurrir en el viejo debate de la forma y el contenido, esto es, en el debate gramatical. Sin embargo, en *El idioma de los argentinos* afirma que «lo más humano (esto es, lo menos mineral, vegetal, animal y aun angelical) es precisamente la gramática» (*El idioma...*, p. 11).

Borges gusta de entender el lenguaje desde un punto de vista psicológico: no por unidades gramaticales, sino de expresión de sentido completo, entendiendo por esto una idea. Desde este punto de vista —como explica en «Indagación de la palabra» de *El idioma de los argentinos*—, lo mismo daría decir *En un lugar de la mancha de cuyo nombre no quiero acordarme*, que *En un pueblo manchego cuyo nombre no quiero recordar*, dado que ambas frases, aunque sintácticamente diferentes, remiten a una misma idea. Por ello la oración «se ha de entender no en el sentido que se le da en las gramáticas, sino en el sentido de un organismo expresivo de sentido perfecto» (*El idioma...*, pp. 16-17). Lo importante, pues, no es el significante, sino el significado que representa. Principio en el que Borges basa otros similares.

Es el caso de la sinonimia: desde el momento en que diferentes significantes remiten a un mismo significado, sólo uno es necesario, puesto que los demás dejan de tener valor expresivo, esto es, pierden su funcionalidad. Los sinónimos son «palabras que sin la incomodidad de cambiar de idea, cambian de ruido» (*El idioma...*, p. 151). Con este desprecio, reserva los sinónimos a casos excepcionales y de ruín uso: «Sólo en la baja, ruín, bajísima tarea de evitar alguna asonancia y de lograrle música a la oración (¡valiente música, que cualquier organito le aventaja!) hallan empleo los sinónimos» (*El tamaño...*, p. 45). La pobreza de todo lenguaje se encuentra, precisamente, en la mismidad a la que éste desemboca por el uso de los sinónimos, como sucede con el lenguaje del arrabal: «En realidad, el arrabalero es sólo una almoneda de sinónimos para conceptos que atañen a la delincuencia y a los interlocutores de ella» (*El tamaño...*, p. 136). Teoría que tiene su correspondencia poética, ya que valerse de los sinónimos en literatura connota falta de pericia: «Tomar esa retahíla baratísima de sinónimos por arte literario es como suponer que alguien es un gran matemático porque primero escribió 3 y en seguida tres y al rato III y, finalmente, raíz cuadrada de nueve» (*El tamaño...*, pp. 59-60).

---

<sup>16</sup> Jorge Luis BORGES, *Inquisiciones*, Madrid, Alianza, 2004, 4ª reimp., p. 32.

Parecida es la teoría borgiana de la adjetivación: sólo han de utilizarse aquellos adjetivos que aporten ideas nuevas al concepto, no aquellos que lo repitan banalmente. Un adjetivo que nada dice del sustantivo al que acompaña es una suerte de eco del mismo. Ésta es una de las críticas que hace Borges de Góngora. En referencia a un soneto de éste, señala: «Decir *alto monte* es casi decir *monte montuoso*, puesto que la esencia del monte es la elevación» (*El tamaño...*, p. 125). Borges, por ello, apela al «concepto tradicional de los adjetivos: el de no dejarlos haraganear, el de la incongruencia o congruencia lógica que hay entre ellos y el nombre calificado, el de la variación que le imponen» (*El tamaño...*, p. 62).

El ataque al gongorismo nos sirve muy bien como argumentación a la estrecha relación que existe entre poética y lingüística en Borges. Su crítica al culteranismo es una crítica al oscurantismo, montado, según él, sobre un andamiaje gramatical: «El gongorismo fue una intentona de gramáticos a quienes urgió el plan de transformar la frase castellana en desorden latino, sin querer comprender que el tal desorden es aparential en latín y sería efectivo entre nosotros por la carencia de declinaciones» (*Inquisiciones*, p. 48). Es decir, que Borges critica el gongorismo no por el desorden latino en sí, que ciertamente es «efectivo» (cabe decir, funcional, expresivo) en castellano, sino porque los poetas de aquel estilo no se valían de ello por tal efectividad, sino por mero alarde gramatical. Desacertado alarde en el que, sin embargo, no incurrieron todos los escritores barrocos, por ejemplo, Sir Thomas Browne: «Es conjetura mía que la frecuente latinidad de su tiempo no fue un mero halago sonoro ni una artimaña para ampliar el discurso, sino un ahínco de universalidad y claridad» (*Inquisiciones*, p. 41). Rechazo pues de lo oscuro y afuncional (*halago sonoro, artimaña*) en pro de la claridad abierta a todo el mundo (*universalidad*).

Y es que, para Borges, todo recurso del lenguaje deja de ser artimaña cuando persigue un objetivo en la composición del texto, una funcionalidad expresiva, hasta el punto de que, con este argumento, algunos aspectos de Góngora llega a defenderlos. Es el caso de los latinismos. El uso de cultismos favorece la mayor precisión del lenguaje a la hora de expresar ideas, de ahí que Borges confiese «que a la cerrazón y hurañía de los puristas de hoy, prefiero las invasiones generosas de los latinizantes» (*El idioma...*, p. 64). Pero no es el latinismo en sí lo que ensalza Borges, sino el neologismo. La realidad cambiante requiere un vocabulario cambiante y, por ello, infinito: «Lo grandioso es amillonar el idioma, es instigar una política del idioma» (*El tamaño...*, p. 45), siempre y cuando tal multiplicación sea real, esto es, responda a una multiplicación de los referentes; lo contrario, no hace falta decirlo, es pobre sinonimia, es creación de palabras por asombro, no por necesidad de expresión.

Junto a ésta, hay todavía otra pieza lingüística clave que analizar. Borges trata en dos ocasiones este aspecto de manera casi idéntica, signo inequívoco de su importancia. Se trata de «Examen de metáforas», de *Inquisiciones*, y «Palabrería para

versos», de *El tamaño de mi esperanza*. Ambos se acercan al problema lingüístico, como veremos, como paso previo para el poético,<sup>17</sup> lo que viene a confirmar nuestra hipótesis sobre la necesidad de conocer el pensamiento lingüístico de Borges antes que el poético. El aspecto al que me refiero es el siguiente, que se resume en estos dos fragmentos tan similares:

El mundo aparental es un tropel de percepciones baraustradas. [...] El idioma es un ordenamiento eficaz de esa enigmática abundancia del mundo. Lo que nombramos sustantivo no es sino abreviatura de adjetivos y su falaz probabilidad, muchas veces. En lugar de contar frío, filoso, hiriente, inquebrantable, brillador, puntiagudo, enunciamos *puñal*; en sustitución de ausencia de sol y progresión de sombra, decimos que anochece (*Inquisiciones*, pp. 70-71).

El mundo aparental es un tropel de percepciones barajadas. [...] El lenguaje es un ordenamiento eficaz de esa enigmática abundancia de mundo. Dicho sea con otras palabras: los sustantivos se los inventamos a la realidad. [...] Todo sustantivo es abreviatura. En lugar de contar frío, filoso, hiriente, inquebrantable, brillador, puntiagudo, enunciamos *puñal*; en sustitución de alejamiento de sol y profesión de sombra, decimos atardecer (*El tamaño...*, pp. 52-53).

Hemos venido viendo cómo en Borges, ya desde joven, es imperativa la necesidad de la expresividad tanto para la poesía como para el lenguaje. Necesidad que Running resume magistralmente: «In the face of an impure language and his own morality, he [Borges] insists on establishing a poetry with a durable meaning».<sup>18</sup> Ahora, Borges nos explica que expresar es metaforizar. No es capaz el hombre de expresar el mundo directamente. Antes al contrario, éste se expresa en sustantivos que no son sino metáforas de las cualidades (adjetivos) del mundo. Paralelismo que, aunque Borges no proponga directamente, se deriva inevitablemente de una lectura atenta de los dos fragmentos citados: al igual que se define la metáfora (uso de un término imaginario en vez del término real), el hombre nombra lo sustantivo «en lugar de» y «en sustitución de» lo adjetivo del mundo. Interpretación que se valida al leer su cuento «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», en el que Borges vuelve de nuevo sobre mismo tema, recordando que «todo sustantivo (hombre, moneda, jueves, miércoles, lluvia) sólo tiene un valor metafórico».<sup>19</sup> Borges, al describir el «hemisferio boreal» de Tlön, señala:

---

<sup>17</sup> «Palabrería para versos» de hecho pone esto de manifiesto desde el propio título: tratar de cuestiones lingüísticas (palabrería) para referirse a la poesía (versos).

<sup>18</sup> Thorpe RUNNING, «The 'Secret Complexity' of Borges' Poetry», en *Borges the Poet*, ed. Carlos Cortínez, Fayetteville, The University of Arkansas Press, 1986, p. 100.

<sup>19</sup> Jorge Luis BORGES, *Ficciones*, Madrid, Alianza, 2002, 4ª reimp., p. 28.

El sustantivo se forma por acumulación de adjetivos. No se dice *luna*: se dice *aéreo-claro sobre oscuro-redondo* o *anaranjado-tenue-del cielo* o cualquier otra agregación. En el caso elegido la masa de adjetivos corresponde a un objeto real (*Ficciones*, p. 23).

## 2. Teoría y práctica de la metáfora

### 2.1. La metáfora como sinonimia

La metáfora es, para Borges, una cuestión de nombrar «en lugar de», como un sustantivo. Ese nombrar en poesía supone poner en relación dos cosas semejantes: decir una cosa en lugar de otra que se le parece. Zulinda Gertel explica la metáfora de Borges como «categoría lingüístico-estilística, en cuya fusión de elementos el poeta cree posible lograr una realidad transmutada».<sup>20</sup> Dice Borges:

La actividad metafórica es, pues, definible como la inquisición de cualidades comunes los dos términos de la imagen, cualidades que son del todo conocidas, pero cuya coincidencia en dos conceptos lejanos no ha sido vislumbrada hasta el instante de hacerse la metáfora (*Inquisiciones*, pp. 170-171).

Pero la metáfora es una categoría que Borges entiende en sentido lato. Abarca la metáfora propiamente dicha, a la par que el símil, la sinécdoque, etc. A Borges no le importan estos matices, como deja ver a sus alumnos de Harvard: «Para terminar, consideraré una metáfora, o una comparación (después de todo, no soy profesor y la diferencia apenas me preocupa)» (*Arte poética*, pp. 56-57). En cualquier caso, la metáfora ha de ser, expresiva, no mero alarde retórico. Ha de expresar un sentir, que es la verdadera esencia poética. Por eso la metáfora es pospoética:

Por consiguiente, asevero que cualquier tema de la literatura recorre dos obligatorios períodos: el de poetización y el de explotación. El primero es pudoroso, torpe, casi lacónico; vaivén de corazonadas y temores lo hace pueril y apenas si se atreve a decir en voz alta cómo se llama. Su manera de hablar es la exclamación, el relato desocupado, la palabra sin astucia de epítetos. El segundo es resuelto, conversador: el tema ya tiene firmeza de símbolo y su solo nombre —cargado de recuerdos valiosos— es declarador de belleza. Su voz es la metáfora, consorcio de palabras ilustres. (Creo de veras que la metáfora no es poética; es más bien *pospoética*, literaria, y requiere un estado de poesía, ya formadísimo. La poesía de los vocablos entreverados por ella la condiciona y la hace emocionar o fallar.) (*El idioma...*, pp. 51-52)

---

<sup>20</sup> GERTEL, *Borges y su retorno...*, p. 59.

La poesía para Borges, ya incluso para este joven aún ultraísta, es la expresión en su estado más puro, casi anterior a la palabra, mero balbuceo sincero. La metáfora es «explotación» de esa expresión poética. El poeta, al escribir, juega a darle forma verbal al sentimiento puro, algo que Borges llama explotación, creo, porque puede hacerse infinitamente: muchas formas pueden expresar ese sentimiento. Explotación quiere decir precisamente multiplicación infinita de esa expresión: cada metáfora inventada no remite más que a esa misma expresión. Explotación, pues, en tanto sinonimia: diferentes significantes poéticos para una misma expresión poética. Esta explotación emocionaría si la metáfora/significante usada correspondiera perfectamente con el sentimiento, y fuera exclusiva de ese sentimiento; el buen poeta se abstiene de la explotación sinonímica, no cae en la tentación de crear más y más metáforas para un mismo sentimiento. Es esto precisamente lo que criticará de las *kenningar*, el hecho de que se trata de una ansiosa sucesión de sinónimos que repiten una misma cosa. Borges da este ejemplo: *El héroe mató al hijo de Mak; / hubo tempestad de espadas y alimento de cuervos*. Y explica su falsedad expresiva en estos términos:

En tan ilustre línea, la buena contraposición de dos metáforas —tumultuosa la una, cruel y detenida la otra— engaña ventajosamente al lector, permitiéndole suponer que se trata de una sola fuerte intuición de un combate y su resto. Otra es la desairada verdad. *Alimento de cuervos* —confesémoslo de una vez— es uno de los prefijados sinónimos de *cadáver*, así como *tempestad de espadas* lo es de *batalla*. Esas equivalencias eran precisamente las *kenningar*. Retenerlas y aplicarlas sin repetirse, era el ansioso ideal de esos primitivos hombres de letras. En buena cantidad, permitían salvar las dificultades de una métrica rigurosa, muy exigente de aliteración y rima interior.<sup>21</sup>

Por este camino se podría rastrear el porqué del desengaño de Borges por la metáfora, al considerarla en tanto pobre sinonimia. Por los años de sus conferencias en Harvard, se pregunta: «¿por qué los poetas de todo el mundo y todos los tiempos habrían de recurrir a la misma colección de metáforas, cuando existen tantas combinaciones posibles?» (*Arte poética*, p. 38). Borges considera, ya en la madurez de su pensamiento, que el número de metáforas verdaderas es muy reducido, es un grupo de metáforas modelos de las que, efectivamente, pueden conseguirse desarrollar imitaciones, más o menos afortunadas, pero meras variantes. Por eso concluye: «Si yo fuera un pensador atrevido (pero no lo soy; soy un pensador muy tímido, y voy avanzando a tientas), diría que sólo existe una docena de metáforas y que todas las otras metáforas sólo son juegos arbitrarios».

---

<sup>21</sup> BORGES, «Las *kenningar*»..., p. 368.

## 2.2. *Uso de la metáfora en la juventud*

Más allá de esta complicada —y seguramente refutable— teoría sobre la metáfora borgiana, lo cierto es que en estas fechas de juventud Borges, cercano al ultraísmo, desarrolla un tipo de poesía altamente metafórica. Ya he mencionado cómo Borges cambia el modo de usar la metáfora de su poesía en España a la de *Fervor*, donde ya la metáfora no se aplica de manera tan mecánica y en beneficio de la imagen por la imagen misma, sino con objeto de expresar una lógica metafísica, como demuestra Running en torno al poema «Un patio»:

Borges uses ultraist technique to present this cosmicmundane, metaphysical and affectionate interrelationship. Such an intellectual exercise looks like an abandonment of avant-gard ideals [...]. The various metaphors for the patio in the poem, made up of unexpected and distant relationships whose 'justesse' is established by Borges' metaphysical logic, demonstrate how he uses ultraist technique at a high sophisticated level.<sup>22</sup>

Voy a remitirme ahora a un aspecto más concreto: cómo Borges, aún defensor a ultranza de la metáfora, la utiliza constantemente, siguiendo su propia clasificación. Borges propone una clasificación de nueve tipos de metáfora que Zulinda Gertel resume en cinco.<sup>23</sup> Sin embargo, prefiero ceñirme a Borges, y no sólo al texto donde hace la susodicha clasificación, «Examen de metáforas», sino a otros, como es *El idioma de los argentinos*, donde da dos tipos más, quedando, pues, una tipología de once puntos.<sup>24</sup> De cada tipo vamos a ver ejemplos de la poesía de Borges.<sup>25</sup>

1) *La traslación que sustantiva los conceptos abstractos*. Es decir, usar imágenes que hagan más concreto lo abstracto. Es el caso de este verso de «Insomnio» (*PJ*), en el que el tiempo se transforma en reloj y la eternidad en media noche: «los relojes vertieron la media noche absoluta». La eternidad también se concretiza en dos metáforas de «Música patria» (*FB*), en el que Borges concibe dos eternidades «del cielo gigantesco y de las leonadas arenas».

2) *Su inversión: La imagen que sutaliza lo concreto*. Es Borges muy dado a este tipo de metáfora, tal vez porque, según él reconoce, es un tipo aún muy escaso y, por tanto, un escenario de innovación propicio para un ultraísta deseoso de renovar la metáfo-

<sup>22</sup> RUNNING, *Borges' Ultraist Movement...*, pp. 44-45.

<sup>23</sup> GERTEL, *Borges y su retorno...*, pp. 85-86.

<sup>24</sup> Los puntos 1 al 9 pertenecen a «Examen de metáforas», en J. L. Borges, *Inquisiciones*, pp. 70-81. Los puntos 10 y 11 a, respectivamente, «La simulación de la imagen» y «La felicidad escrita», ambos de *El idioma de los argentinos*, pp. 75-83 y 41-49.

<sup>25</sup> Los ejemplos corresponden a las ediciones citadas de *Poesía juvenil de Jorge Luis Borges y Fervor de Buenos Aires*, a las que me referiré como *PJ* y *FB* respectivamente.

ra. Consiste esta metáfora, según los ejemplos que da Borges, en dar a entes concretos cualidades abstractas; a veces, cualidades de hombre atribuidas a objetos, lo que es, en realidad, una prosopopeya, tal vez su recurso más utilizado en *Fervor de Buenos Aires*, por ejemplo al decir en «Un patio» (FB) que «Con la tarde / se cansaron los dos o tres colores del patio», y señalar, como si de mujer se tratara, «La gran franqueza de la luna llena». Bueno ejemplos también son el de «Rosas» (FB), donde se habla de una «sala taciturnamente rendida», y el de «Arrabal» (FB), al calificar unas casas de «miedosas y humilladas / juiciosas cual ovejas en manada». En los de su juventud, por ser unos poemas más deshumanizados, este tipo de metáfora tiende menos a la prosopopeya, y es más agresiva, así en «Himno del mar» (PJ), «al aullar [el mar] sus mesnadas, al lanzar sus blasfemias los vientos», ejemplo en el que *mesnadas*, a su vez, representa el tipo 1, pues concretiza en una palabra militar la totalidad de cosas (no todas conocidas, incontables) de la playa. Otros ejemplos: en «Catedral» (PJ), la califica, con total sutileza, de «sonora como un aplauso / o como un beso»; en «Sala vacía» (PJ) habla de «la indecisión del brocado».

3) *La imagen que aprovecha una coincidencia de formas*. No es casual que de sus poemas de juventud a los de *Fervor* haya un cambio de uso en este tipo de metáfora, pues la define Borges como «artimaña muy vistosa y traviesa, más eficaz para asombrar que para enternecer» (*Inquisiciones*, p. 78), es decir, un recurso poco dado a la expresión. Abunda, por ello, más en sus poemas de juventud, más exaltado ultraísta, como ocurre cuando en «Himno del mar» (PJ) al describir las dunas de la playa como «pechos dorados». Podría incluirse en esta categoría la metonimia, dado que por la coincidencia de formas se puede tomar, por ejemplo, el todo de una parte o viceversa, como es este caso del poema «Mañana» (PJ): «el viento es una vara de bambú». No faltan ejemplos, no obstante, en *Fervor*, así en «Jardín» (FB): «Cada arbolito es una selva de hojas».

4) *La imagen que amalgama lo auditivo con lo visual, pintarrajeando los sonidos o escuchando las formas*. El propio enunciado, por el desprecio que demuestra la palabra «pintarrajeando», da fe de la escasa estimación en que Borges tenía a este tipo de metáfora. Es por ello por lo que no la encontramos en la obra del primer Borges. Podría considerarse como tal este ejemplo del poema «Música patria» (FB): «Quejumbre mora», sólo si entendemos *mora* como un color y no —que es lo más plausible— como una raza humana.

5) *La imagen que a la fugacidad del tiempo da la fijeza del espacio*.

6) *La inversa: La metáfora que desata el espacio sobre el tiempo*. No es de extrañar que en Borges, poeta obsesionado con el tiempo, abundan estos dos tipos de imágenes indistintamente. Basten algunos ejemplos, como esta metáfora de «Siesta» (PJ), en el que el tiempo se detiene en la habitación dormida: «el tiempo acobardado se remansa / detrás de las persianas». Igualmente se remansa el tiempo de la tarde en «La

plaza San Martín» (FB): «la tarde se había remansado en la plaza». E incluso una pequeña parte del tiempo se detiene para siempre en nosotros al «Final de año» (FB): «la sospecha universal y borrosa / de las metafísicas posibilidades del Tiempo, / es el azoramiento ante el milagro / de que a despecho de alternativas tan infinitas / pueda persistir algo en nosotros / inmóvil». Y «Un patio» (FB) es una “encrucijada de estrellas” donde “la eternidad espera”.

7) *La imagen que desmenuza una realidad, rebajándola en negación*

8) *La inversa: La artimaña que sustantiva negaciones.* Esto es, se trata de negar una totalidad bien a través de sus partes menores (como en este ejemplo de Calderón, *Que pasados los siglos, fueron horas*), bien negándola tajantemente (como hace Bahsen, *El hombre es nadería consciente de sí misma*); o lo contrario, dar posibilidad de ser a lo que no es (así lo hace Cervantes, al decir *Habla el silencio allí*, pues da al silencio lo que le está negado, la voz). Este tipo de metáfora no merece ningún tipo de comentario a favor o en contra por parte Borges, a excepción de reconocer ser muy común entre los clásicos españoles. Y se vale de ella en alguna ocasión, como en «Aldea» (PJ), en la que la soledad está, contrariamente a su cualidad negativa, repleta: «La soledad repleta como un sueño». En el poema «Cercanías» (FB), el arrabal se descompone en «acallamiento y sosiego», descomposición que también se da en «Insomnio» (PJ): «Son girones [sic] vagos de siglos que gotean isócronos del cielo raso».

9) *La imagen que para engrandecer una cosa aislada la multiplica en numerosidad.* Es una suerte de hipérbole que Borges practica en casos como el de «Siesta» (PJ), al hablar no de luz del sol, sino de «Muchedumbres de sol». En «Ciudad» (FB), el tumulto de la ciudad se multiplica de este modo: «Anuncios luminosos tironeando el cansancio. / Charras algarabías / entran a saco en la ciudad del alma».

10) *Metáfora de precisión espacio-temporal.* Así me ha parecido oportuno denominar a un tipo de metáfora que, sin incluir en su listado, Borges plantea en *El idioma de los argentinos*. Se trata de la metáfora que permite situar espacio-temporalmente la acción, sin caer en el detallismo. Explica Borges:

El deber de toda imagen es precisión. Este aparente axioma o facilísima verdad ni siquiera lo es, ya que las precisiones de la aritmética o de la geografía suelen ser imprecisas a más no poder en el ejercicio del arte. Escribir del héroe de una novela *Salió de un punto de partida y caminó cuatro mil doscientos veinticuatro metros hacia el noroeste*, es guardar una reserva casi absoluta. Escribir *Salió de General Urquiza y Barcala y caminó hasta Camargo y Humboldt*, es arriesgarse a dejar en blanco esa línea para muchos lectores. Escribir *Caminó sin parar hasta que ralearon las casas*, o *Caminó hasta que hubo más cielo*, promete más posibilidad de expresión (*El idioma...*, p. 79).

Borges vuelve a hablar de la expresión, y de tal modo que podemos comprender un poco mejor qué quiere decir con ello. Antes me refería a la expresión en tan-

to que el poema significase, no fuera mero asombro, y que significase con la compli-  
cidad sincera del poeta. Expresión no quiere decir nombrar el mundo, en tanto que  
el lenguaje no es capaz de ello: lo expresa metafóricamente transformando adjetivos  
en sustantivos. Expresar, por tanto, es insinuar, sugerir. Así lo explica Arturo Eche-  
varría: para Borges «language is not *expressive* at all; words are not images of reality  
and in fact can only be used to *mention* or *allude to*, but not to *express*».<sup>26</sup> Intentar  
expresar con precisión matemática es, pues, como explica Borges, no sólo imposi-  
ble, sino tremendamente impreciso. Para poder ser preciso en poesía hay que apor-  
tar los datos indirectamente, como en *Caminó sin parar hasta que ralearon las casas*. Y  
esto puede ser entendido como una metáfora, en tanto que se dice una cosa en lugar  
de otra para ser más preciso.

Dada la larga explicación que da Borges del tema, no ha de sorprendernos que  
en su poesía encontramos este tipo de metáfora. Con cierto recargamiento propio  
del primer ultraísmo, la metáfora de precisión aparece en «Himno del mar» (*PJ*) al  
decir: «cuando el sol en sus aguas cual bandera escarlata flamea», que tanto puede  
significar por la tarde como por la mañana. En «Poema» (*PJ*), el marco espacio-  
temporal es «el obaje del silencio». El espacio del «nosotros» poético de «El jardín  
botánico» (*FB*) es «a la vera de su primordial existencia», y el momento del reen-  
cuentro con la casa de infancia en «La vuelta» (*FB*) es «Después de muchos años de  
ausencia».

11) *Metáfora perjudicial*. Resulta totalmente apropiado dar fin a este escrito con  
esta metáfora, ya que en ella vuelve a incidir en el aspecto fundamental que hemos  
tratado, el de la expresión sincera. La metáfora perjudicial es aquella que se emplea  
de tal modo que contradice al poeta, evidenciando su falta de sinceridad. Critica  
Borges a fray Luis de León porque nunca se creyó su propia exaltación de la felici-  
dad en vida retirada, dado que para describir tal estado de dicha no podía sino remi-  
tirse a metáforas de la vida materialista:

Oro y cetro en un jardincito... Acordarse tan inoportunamente de esos guaris-  
mos o arreos de la ambición, es mentir desprendidamente y adolecer de la más  
estrafalaria codicia. O, en el mejor de los casos, es recurrir a una metáfora perju-  
dicial (*El idioma...*, p. 43).

Dada esta opinión, parecería absurdo pensar que Borges haya caído en este  
error. Y sin embargo podría considerarse como tal un. En su poema «Rusia» (*PJ*)  
dice: «La trinchera avanzada es en la estepa un barco al abordaje». Esta metáfora no

---

<sup>26</sup> Arturo ECHEVARRÍA FERRARI, «From Expression to Allusion: Towards a Theory of  
Poetic Language in Borges», en *Borges the Poet*, ed. Carlos Cortínez, Fayetteville, The University  
of Arkansas Press, 1986, p. 110.

es perjudicial con respecto al resto del poema, pero sí puede serlo de su propia teoría poética, pues es muy parecida a esta otra metáfora, que el propio Borges critica, de Góngora: *Velero bosque de árboles poblado*. En Góngora el barco es un bosque, en Borges la trinchera es un barco, pero en ambos casos tenemos la audacia de comparar el mar con el bosque/estepa, audacia que Borges califica de «metódica y fría» (*El idioma...*, p. 56).