

## EL ESPEJO, EL RÍO, LA BIBLIOTECA (Borges y la metáfora)\*

Carlos Pérez Villalobos

De joven poeta que profesa la verificación de una estética deliberada y proclamada, deviene Borges, pocos años mediante, en autor de comentarios que juzgan críticamente tales experimentos y que adopta una actitud escéptica respecto a la formulación de cualquier credo estético.<sup>1</sup> Aún no termina la década de los 20 y ya rebaja la importancia de la vanguardia *ultraísta*, de la cual,

---

\* Este artículo forma parte de una investigación Fondecyt 2000 (No.1000131): *Borges: la lectura como escena primordial*.

1 En 1921, prescribe como primer principio del ultraísmo: "Reducción de la lírica a su elemento primordial: la metáfora..." Cuarenta años después, en el Prólogo de *El otro, el mismo* (1964), comenta: "Los idiomas del hombre son tradiciones que entrañan algo de fatal. Los experimentos individuales son, de hecho, mínimos, salvo cuando el innovador se resigna a labrar un espécimen de museo, un juego destinado a la discusión de los historiadores de la literatura o al mero escándalo..." Así también, más tarde: "Descreo de las escuelas literarias, que juzgo simulacros didácticos para simplificar lo que enseñan, pero si me obligaran a declarar de dónde proceden mis versos, diría que del modernismo, esa gran libertad, que renovó las muchas literaturas cuyo instrumento común es el castellano y que llegó, por cierto, hasta España. He conversado más de una vez con Leopoldo Lugones, hombre solitario y soberbio; este solía desviar el curso del diálogo para hablar de mi amigo y maestro, Rubén Darío." (Prólogo a *El oro de los tigres*, 1972).

entre 1921 y 1926, había sido principal animador. Si en 1921 consideraba a Lugones como “postrer rubenismo”, es decir, como el representante epigonal de aquello con lo que, en poesía, esa vanguardia buscaba enfáticamente distinguirse (principalmente respecto al modo en que la poesía lugoniana ejercía y prescribía el uso de la metáfora), hacia 1937 Borges reduce a la vanguardia argentina a un mero post-lugonismo:

“...involuntarios y fatales alumnos —sin duda la palabra *continuadores* queda mejor— del *Lunario sentimental*. Lugones publicó ese volumen el año 1909. Yo afirmo que la obra de los poetas de “Martín Fierro” y “Proa” [las revistas ultraístas que Borges fundó] —toda la obra anterior a la dispersión que nos dejó ensayar o ejecutar obra personal— está prefigurada, absolutamente, en algunas páginas del *Lunario*. (...) Lugones exigía, en el prólogo, riqueza de metáforas y de rimas. Nosotros, doce y catorce años después, acumulamos con fervor las primeras y rechazamos ostentadamente las últimas. Fuimos los herederos tardíos de un solo perfil de Lugones.”<sup>2</sup>

Así, a una distancia de diez años y transformado, entretanto, en lector de su escritura primera y de las convicciones que la avalaban, acaba Borges

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

por reconocer la deuda con el modernismo hispanoamericano (a su vez, *repetición, versión, perversión* en castellano de la música verbal del simbolismo francés y de su metafórica): esa es, al final de cuentas, y pese a la polémica ejercida por la vanguardia, la lengua literaria, el dialecto poético, que tramaba la producción ultraísta.<sup>3</sup> Es reconociéndose como lector —y como lector, reconociendo la influencia principalmente de Lugones— que a Borges se le revela lo que será el motivo central de su obra siguiente, a saber: toda obra es original mientras no se advierta lo más evidente: la literatura que secretamente la determina, aquella en la que el autor se ha formado como lector.

Para las fechas del citado comentario, Borges ha renegado de sus tres primeros libros de ensayos.<sup>4</sup>

---

3 O. Paz afirma: "La poesía de vanguardia es, simultáneamente, una reacción contra el simbolismo y su continuación [...] En su origen, la vanguardia fue la metáfora contradictoria del simbolismo francés." *Los hijos del limo*, Ed. Seix Barral, Barcelona, 3ª ed. 1990, p.169

4 Entre los veinte y los veintiocho años de edad, Jorge Luis Borges, joven poeta que conquistaba su sitio en el campo literario argentino, publicó tres recopilaciones de ensayos: *Inquisiciones* (1925), *El tamaño de mi esperanza* (1926), *El idioma de los argentinos* (1928). Tales publicaciones —de 500 ejemplares cada una— no fueron nunca dadas a la reedición por el autor y cuando Emecé, en 1953, empezó a publicar gradualmente en volúmenes coleccionables a Borges completo, éste suprimió expresamente esa prosa primera. Para Borges, ya desde los años 30 y hasta su muerte, esos ensayos iniciales resultan impresentables bajo su nombre, no quiere ser identificado como autor de ellos, reniega de su proge. El rechazo recaía sobre esos libros de prosa, no sobre los tres primeros libros de poesía publicados durante la misma década del '20, los cuales reajustados fueron reeditados y sí formaron parte del canon sancionado por el autor. (Muerto

El hecho es que de tal vicisitud —el desdoblarse en lector de sí mismo— deriva la conversión formal de su escritura y cabe postular que Borges deviene en el autor que será, a partir de transformar en drama y ficción ese avatar, esa experiencia de desdoblamiento. Esa experiencia de lectura es tan decisiva (*por ella uno se muda en otro*) que será en ella que él encuentre su medida propia —la de un “buen lector”— y los motivos más frecuentes de su narrativa y de su poesía, *v.g.*, el del doble, el del soñador soñado; el ser sí mismo como devenir otro al que se ha sido (el río como metáfora); la constitución especular de la identidad y del destino (el espejo como metáfora). Tales tópicos —frecuentes en el simbolismo y el modernismo, en cuya enciclopedia y sensibilidad Borges se forma como lector— son traducidos y desarrollados por su obra según una clave inédita, a saber: como especularización dramática de la experiencia de leer (el libro y la biblioteca como metáforas).

Una prueba de esto queda inscrita en *El otro*, relato con que se abre *El libro de arena*, el último de sus volúmenes de cuentos, publicado en 1975, en el que Borges desarrolla una vez más el motivo del doble, pero en esta ocasión haciendo uso explícito de rasgos y datos autobiográficos. De este cuento declara el Epílogo:

“El relato inicial retoma el viejo tema del doble, que movió tantas veces la siempre afortunada pluma de Stevenson. En Inglaterra su nombre

---

Borges en 1986, María Kodama, su viuda, dio a la imprenta, a fines de 1993, los citados tres libros juveniles de cuya existencia su autor había renegado y cuya reedición prohibió para siempre).

es *fetch* o, de manera más libresca, *wraith of the living*; en Alemania, *Doppelgänger*. Sospecho que uno de sus primeros apodos fue el de *alter ego*. Esta aparición espectral habrá procedido de los espejos de metal o del agua, o simplemente de la memoria, que hace de cada cual un espectador y un actor. Mi deber era conseguir que los interlocutores fueran lo bastante distintos para ser dos y lo bastante parecidos para ser uno.”<sup>5</sup>

Los interlocutores en la ficción citada son el hombre viejo que narra, en 1972, bajo el nombre de Borges, un hecho que ocurrió en 1969, y el hombre joven que él mismo ha sido. Borges, de 75 años, autor consagrado, sentado frente al río Charles (Cambridge), se encuentra con Jorge Luis Borges, joven de diecinueve años, aspirante a poeta que ignora plenamente lo que le depara el destino cuya realización es el anciano que habla con él. Es el río, metáfora heracliteana del tiempo y del devenir otro a través de la vida, lo que suscita la convergencia imposible. Se lee hacia la mitad del relato:

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

---

<sup>5</sup> Borges, J.L., *Obras Completas*, Tomo II, Emecé, B.Aires, 1989, p.72

En las líneas citadas (que contienen la señal de aquellas metáforas de las que el relato quiere ser la dramatización: “la vejez de los hombres y el ocaso, los sueños y la vida, el correr del tiempo y del agua”), se sintetiza el extenso arco de reflexión que Borges, a través de su vida, desarrolló sobre la metáfora —desde su estreno como poeta ultraísta hasta, por ejemplo, este relato tardío—. El examen frecuente de la metáfora y el intento de definirla —y de definirse con relación a ella— compromete decisiones que traman la producción de su obra. Tal es así que la temprana distancia crítica respecto a su inicial pertenencia a la vanguardia ultraísta, que se explicitará y se enfatizará con los años, bien puede ser leída como la discusión, nunca acabada, del valor e importancia de la metáfora, y que transita (según leímos en el relato recién citado) desde la creencia juvenil (ultraísta) en “la invención o descubrimiento de metáforas nuevas”, a la postulación de que la perdurabilidad de una imagen reside menos en su novedad que en su corresponder a “afinidades íntimas o notorias [...], que nuestra imaginación ya ha aceptado”.

### **1.- Examen de metáforas**

En *Inquisiciones*<sup>6</sup>, su primer libro de ensayos (1925), “Examen de metáforas”, parte del concepto según el cual el origen de la metáfora reside en “la indigencia del idioma. La traslación de los vocablos se inventó por pobreza y se frecuentó por gusto”. La metáfora, justifica el joven Borges a partir de ese principio, está exigida por la vocación de nombrar el universo de sensaciones y emociones

---

6 Borges, J.L., *Inquisiciones*, Seix Barral, B.Aires, 1993.

para el cual el lenguaje no da abasto siendo como es un ordenamiento con fines prácticos, que construye la realidad en términos sustantivos para hacerla cómodamente comunicable. "El lenguaje — gran fijación de la constancia humana en la movilidad de las cosas— es la díscola forzosidad de todo escritor. Práctico inliterario, mucho más apto para organizar que para conmover, no ha recabado aún su adecuación a la urgencia poética y necesita troquelarse en figuras."(p.73)

La importancia de esa figura retórica parece restringirla el autor a un momento de refinamiento en el uso del lenguaje. Para afirmar esta tesis, pasa a discutir la opinión que postula el carácter espontáneo de la metáfora, a fuerza de atribuir a la poesía popular abundancia de metáforas y espontaneísmo. Borges niega las dos afirmaciones como presunciones erróneas de la reflexión literaria. La poesía popular, según él, está lejos de la improvisación y el ejercicio de la metáfora le es infrecuente. Distingue entre hipér-bole —figura que es consustancial a la versificación popular— y metáfora, comparación que liga dos conceptos distintos y que es característica de la literatura culta. Para el joven Borges la metáfora es una figura de la poesía cuando ésta ya ha pasado a un estadio tardío, cuando lo poético tiende a restringirse a lo poemático, a la composición de poemas por parte de un individuo que, dentro de la institución literaria, quiere consagrarse como poeta, como autor, y que se vale de ese juego retórico, "vocinglero alarde", de esa apuesta ornamental, mientras más novedosa más eficaz, más singular y singularizable de "lo meramente personal", "en función de desemejanza con los existires ajenos". A ello

opone la producción del poeta, cuando todavía pertenece a una tradición anónima, vinculada a “las anchas emociones primordiales —dolor de ausencia, regocijo de un amor contestado, ensalzamiento de la novia—”, que son, para el coplista popular, “las únicas poetizables para su instinto. Le atañe lo sobresaliente que hay en toda aventura humana, no las parciales excepciones.”(p.76)

En “Otra vez la metáfora”, incluido en su tercer libro de ensayos, *El idioma de los argentinos* (1928)<sup>7</sup>, Borges continúa el argumento anterior, ahora en un registro más claramente polémico. Repite la afirmación respecto al equívoco de adjudicarle metáforas a la poesía popular y enfatiza su distancia respecto a la importancia poética de esa figura, considerada como mero recurso verbal para la expresión individual. “La más lisonjeada equivocación de nuestra poesía es la de suponer que la invención de ocurrencias y de metáforas es tarea fundamental del poeta y que por ellas debe medirse su valimiento. Desde luego confieso mi culpabilidad en la difusión de ese error. No quiero dragonear de hijo pródigo; si lo menciono, es para advertir que la metáfora es asunto acostumbrado de mi pensar. Ayer he manejado los argumentos que la privilegian, he sido encantado por ellas; hoy quiero manifestar su inseguridad...”(p.49).

En contra de la opinión (bajo la cual ha vivido su poesía) que afirma que la metáfora “es el hecho poético, por excelencia”, Borges reitera que “la poesía popular no ejerce metáforas”. Quiere

7. Borges, J.L., *El idioma de los argentinos*, Seix Barral, B.Aires, 1993.



justificar que la metáfora —“consorcio de palabras ilustres”— no es esencial a lo poético sino que es un producto tardío del ejercicio literario de la poesía: “Creo de veras que la metáfora no es poética; es más bien pos-poética, 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.” (p.51). La tesis que se ensaya para explicar el hecho: “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. Las estrellas son poéticas, porque generaciones de ojos humanos las han mirado y han ido poniendo tiempo en su eternidad y ser en su estar...” El carácter significante —su condición de signos— a las cosas les viene de su ser habladas, narradas, comprendidas por los seres humanos sobre cuya sustancia lingüística se erige el mundo —una totalidad de sentido—, el tiempo y la historia. Ese advenir de las cosas al lenguaje y hacerse significativas pasa por dos momentos graduales: el momento creativo y el de su institución: “asevero que cualquier tema de la literatura recorre dos obligatorios períodos: el de la poetización y el de la explotación. El primero es pudoroso, torpe, casi lacónico; vaivén de corazoadas y de 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.”

Insistencia, pues, en la condición tardía —“literaria”— del hábito de metaforizar (“requiere un estado de poesía, ya formadísimo”), respecto al hecho —“poético”— de hacer significativa, a través de la verbalización, la crasa realidad. El rebajamiento de la importancia de esa figura retórica deja adivinar la distancia crítica de Borges respecto a la literatura como institución, como campo formado por hombres de letras, cuya condición de tales les viene de su explícita (y “profesional”) relación con la literatura, distantes ya de una más inmediata relación con la vida. Lo poético designaría, para Borges, en estas reflexiones juveniles, la primordial y balbuceante verbalización de las cosas en su contacto adámico con la existencia. Versus lo literario, que mienta un estadio de producción y recepción ya protocolarizado de textos. Es en este último estadio donde la metáfora, entre los hábitos y habilidades que definen al poeta y a la poesía, adopta la importancia que convencionalmente se le adjudica. “La metáfora es una de tantas habilidades retóricas para conseguir énfasis. No sé por qué razón ha de ser puesta sobre las otras. Yo creo que la invención o hallazgo de pormenores significativos la aventaja siempre en virtualidad.”

Entre los variados ejemplos, éste resulta más indicativo: “Shakespeare principia así un soneto: *No mis propios temores ni el alma profética del ancho mundo soñando en cosas que vendrán...* y lo que sigue. Aquí el experimento es crucial. Si la locución *alma profética del mundo* es una metáfora, sólo es una imprudencia verbal o una mera generalización de quien la escribió; si no lo es, si el poeta creyó de veras en la personalidad de un alma pública y total de este mundo, entonces ya es poética.”

Digamos: si la locución expresa una experiencia del poeta, una revelación del mundo para él y para sus lectores, y no es sólo una demostración de las competencias verbales del poeta, entonces vale. El problema es ¿cómo un lector puede ejercer tal discriminación cuando lo único que tiene es un texto a la vista? (Este problema adoptará más tarde una forma positiva en torno a la cuestión de la traducción: no poder determinar qué pertenece al individuo y qué pertenece al lenguaje es una dificultad que provoca las múltiples versiones de un mismo texto, distante cultural y temporalmente.<sup>8</sup>)

Una breve indicación final señala la dirección en que el tema será retomado años después. Propone considerar la metáfora no ya en lo que tiene de novedad —trueque ingenioso de un nombre por otro—, sino en su eficacia dentro del artificio verbal en el que trabaja. “Generalmente, se admira la invención de metáforas. Sin embargo, más importante que su invención es la oportunidad para ubicarlas en el discurso y las palabras elegidas para definirla.”

El ensayo concluye reafirmando el concepto clásico que considera la metáfora “como un adorno”, como un lujo sin valor cognoscitivo, cuya fatalidad el autor acepta, pero dejando adivinar claramente que, para su aspiración, lo poético no se cumple necesariamente en tal ejercicio cosmé-

---

8 Ver mi artículo: *Traducción, tacha y traza (Borges y Valéry)*, en *Revista de Teoría del Arte*, N.º 3, 2000.

tico.<sup>9</sup> Su resistencia a la metáfora, Borges la termina justificando en un tono confesional que merece análisis: proviene del singular talante y de la singular posición social que define su relación al mundo: no rechazo al lujo (“comentario visible de una felicidad”), sino impedimento personal de gozarlo, esto es, incapacidad de ser feliz (“Lo que pasa es que casi nunca me siento merecedor de esas munificencias”). Que una mujer hermosa, por ejemplo, viva celebrando su belleza se justifica — su belleza (“continua felicidad”) merece el adorno. No así Borges, “un hombre más o menos enlutado que viaja en *tramway* y que elige calles desmanteladas para pasear”. Bien por aquellos, pareciera decir a un lector bien definido, que viven lujosamente (“no soy adverso a avenidas embanderadas, a quintas con terrazas, a terrazas con puestas de sol, a jugar con lindas piezas al ajedrez”); bien por aquellos que se sienten a sus anchas en medio de lujos (“me parece bien que haya coches y automóviles y una calle Florida con vidrieras resplandecientes”). Bien, pues, por aquellos que pueden metaforizar: “bien que haya metáforas, para festejar los momentos de alguna intensidad

---

9 O. Paz postula: “La modernidad que seduce a los poetas jóvenes al finalizar el siglo es muy distinta a la que seducía a sus padres; no se llama progreso ni sus manifestaciones son el ferrocarril y el telégrafo: se llama lujo y sus signos son los objetos inútiles y hermosos. Su modernidad es una estética en la que la desesperación se alía al narcisismo y la forma a la muerte. Lo bizarro es una de las encarnaciones de la ironía romántica. “La ambivalencia de los románticos y los simbolistas frente a la edad moderna reaparece en los modernistas hispanoamericanos. Su amor al lujo y al objeto inútil es una crítica al mundo en que les tocó vivir, pero esa crítica es también un homenaje...” *Los hijos del limo*, op.cit., pp.131,132

de pasión". Pero Borges se confiesa ajeno a ese mundo: aunque ocasionalmente puede compartirlo, no es parte de él, ni se siente merecedor de sus galas. De ahí su relación conflictiva con la metáfora: metaforizar es inevitable y justificado, pero no es otra cosa que un ornamento lujoso y, como tal, prescindible. "Cuando la vida nos asombra con inmerecidas penas o con inmerecidas venturas, metaforizamos casi instintivamente. Queremos no ser menos que el mundo, queremos ser tan desmesurados como él." (p.55)

De su notoria indecisión —a saber, por una parte, recusación del valor asignado a la metáfora, por otra resignación a su ejercicio; por un lado, ornamento y juego verbal ineludible, por otro, obligación reveladora de la poesía—, cabe conjeturar que el desarrollo que el primer Borges hace del tema está tramado por las vicisitudes de su trabajo de poeta en contra de la lengua poética modernista, que prescribía (también al grupo ultraísta, que rechazaba el modernismo y a Lugones) el uso de la metáfora y privilegia su invención como única posibilidad de hacer poesía. Distinguirse de esa forma de practicar la poesía, pasa por desviarse de su prescripción más notoria y distanciarse críticamente del ultraísmo. Más tarde, ya definido su sitio singular como autor, Borges reconocerá el valor de Lugones amén de transformar al ultraísmo en una anécdota insignificante. La disyuntiva irresuelta parece ser la siguiente: por una parte, inscribirse como poeta en el campo de la poesía local, erigiendo la individualidad en la producción de nuevas metáforas (rechazo ultraísta al modernismo); por otra, despreciar la metáfora como disposición vinculada al

tráfico literario “profesional” tan lejano a “las anchas emociones primordiales” (distancia crítica respecto a la *república de las letras*, en la que no obstante se desea un sitio). Borges hasta ahí, cautivo aún por encontradas lealtades y animadversiones, no logra precisar suficientemente la distinción entre un concepto retórico de metáfora y otro tipo de figura que no sea mero artificio verbal, atributo del poeta que luce sus galas, sino expresión necesaria de “lo sobresaliente que hay en toda aventura humana”, acontecimiento lingüístico que haga historia. Se puede leer la reflexión borgeana sobre la metáfora como política, a saber, como conquista de posiciones dentro del campo literario argentino en los años 20, dominado principalmente por la lengua *modernista* lugoniana.<sup>10</sup>

### Las kenningar

En un texto de 1952 (aunque después incluido anacrónicamente en *Historia de la eternidad* (1936)), desde su ya conquistada posición de autor, refiriéndose a un glosario de las figuras tradicionales de la poesía de Islandia, compilado por Snorri Sturluson en el siglo XIII, Borges afirma: “Entretejidas en el verso y llevadas por él, estas metáforas deparan (o depararon) un asunto agradable; luego

10 En *El hacedor*, 1960, libro de la madurez dedicado a Lugones, se lee en el poema *La Luna* (O.C., p. 818):

“Cuando, en Ginebra o Zurich, la fortuna / Quiso que yo también fuera poeta, / Me impuse, como todos, la secreta / Obligación de definir la luna. // Con una suerte de estudiosa pena / Agotaba modestas variaciones, / Bajo el vivo temor de que Lugones / Ya hubiera usado el ámbar o la arena.”

sentimos que no hay emoción que las justifique y las juzgamos laboriosas e inútiles. He comprobado que igual cosa ocurre con las figuras del simbolismo y del marinismo." Apoyado en B. Croce, extiende ese juicio a los poetas y oradores barrocos del siglo XVII y termina su breve periplo inicial afirmando: "Lugones o Baudelaire, he sospechado, no fracasaron menos que los poetas cortesanos de Islandia."<sup>11</sup>

Con esos dos párrafos iniciales, Borges reintroduce en 1952 la discusión en torno a la metáfora a partir de las *kenningar*, "una de las más frías aberraciones que las historias literarias registran", cuyo estudio ya había desarrollado antes en un ensayo de 1933. Quien lo escribe, según confiesa su última línea, es "el ultraísta muerto cuyo fantasma sigue siempre habitándome goza con estos juegos". ¿Por qué consagrarse al estudio de tales "desfallecidas flores retóricas" juzgadas aberrantes por el propio autor? Porque dan pretexto para continuar discutiendo el hecho poético y la importancia y valor de la metáfora en él (además del hecho de estar "suficientemente olvidadas"). "Cundieron hacia el año 1000: tiempo en que los thulir o rapsodas repetidores anónimos fueron desposeídos por los escaldos, poetas de intención personal." Otra vez, pues, el marco está dado por la distinción entre poesía popular y anónima y poetizar literario (distinción individual), y la figura metafórica —aquí el *kenningar*— perteneciendo a un estadio avanzado dentro de una institución literaria. La intención de Borges es, otra vez, rebajar el valor creativo de tales figuras y considerarlas

---

11 Borges, J.L., *Obras Completas*, Emecé, B.Aires, 1974, p.382.

como automatismo retórico prescrito por la técnica de la lengua poética al uso para esos “primitivos hombres de letras”. La última afirmación de una posdata de 1962 a este ensayo reafirma el postulado que conocemos: “La metáfora no habría sido pues lo fundamental sino, como la comparación ulterior, un descubrimiento tardío de las literaturas.” Variación, pues de lo dicho en los dos textos juveniles revisados y una prueba elocuente de que el ensayismo maduro de Borges es fundamentalmente una relectura de su escritura primera.

Tras referir a Aristóteles (Libro tercero de la *Retórica*) para definir que “toda metáfora surge de la intuición de una analogía sobre cosas disímiles”, Borges alude, desde la distancia, a las decisiones de su pasado ultraísta respecto del tema:

“En el *I King*, uno de los nombres del universo es los Diez mil Seres. Hará treinta años, mi generación se maravilló de que los poetas desdeñaran las muchas combinaciones de que esa colección es capaz y maniáticamente se limitaran a unos pocos grupos famosos: las estrellas y los ojos, la mujer y la flor, el tiempo y el agua, la vejez y el atardecer, el sueño y la muerte. Enunciados o despojados así, estos grupos son meras trivialidades, pero veamos algunos ejemplos concretos.”

Pasa a coleccionar un muestrario de diecinueve versos (cuya selección recorre el larguísimo trecho que va de la *Biblia* y Homero a Stevenson) para ilustrar dos de esos grupos —la mujer y la flor; el sueño y la muerte. Ese heterogéneo inventario quiere demostrar que lo limitado de esas asociaciones no impide la proliferante e ilimitada producción de



metáforas. Se concluye que la metáfora tiene que ver menos con las cosas que con las palabras; que la invención poética —la historia de la literatura— torna y retorna sobre los mismos pocos temas y su valor se mide por las variaciones o entonaciones de que es capaz el lenguaje en torno a esa monotemática referencia.

Borges condena así la pretensión, la esperanza, que definía la poética ultraísta —su política de inventar nuevas metáforas, metáforas no-literarias, entendiendo por tal descubrir nuevas relaciones entre las cosas. Las “laboriosas e inútiles” figuras de la poesía islandesa funcionan aquí como la “*reductio ad absurdum* de cualquier propósito de elaborar metáforas nuevas”. La prescripción aristotélica —su exigencia de que la metáfora esté fundada en una experiencia— es contrapuesta a la condición meramente verbal de los tropos reunidos por Snorri, lo que explica que éstas “nada revelan o comunican”. Ese recurso a Aristóteles podría dar fundamento al alegato ultraísta respecto a la monotonía de la poesía hasta ahí y a su esperanza de abrirse a la infinita combinatoria entre las infinitas cosas del universo. Sin embargo, como se vio, el propósito del texto es contradecir esa ilusión. Las combinaciones posibles son las pocas que ha frecuentado la literatura a lo largo de su historia y en el decurso de tres mil años, desde que se compuso la *Ilíada*, ya han sido escritas. “Ello no significa, naturalmente, que se haya agotado el número de metáforas; los modos de indicar o insinuar estas secretas simpatías de los conceptos resultan, de hecho, ilimitados. Su virtud o flaqueza está en las palabras....” Deja para el final un último

ejemplo, bien apreciado por Borges: “el curioso verso en que Dante (Purgatorio, I, 13), para definir el cielo oriental invoca una piedra oriental, una piedra límpida en cuyo nombre está, por venturoso azar, el Oriente: *Dolce color d’oriental zaffiro* es, más allá de cualquier duda, admirable...” (p.384).

Pareciera que Borges, bajo una nueva forma — estilo “borgeano” en la escritura y en la estrategia constructiva del texto—, repitiera aquí la cuestión de la metáfora según términos semejantes al de sus ensayos juveniles. La variación residiría, además de la recién mencionada, en una insistencia importante: presuponer (dicho por Borges posteriormente) “que el número de fábulas o de metáforas de que es capaz la imaginación de los hombres es limitado, pero que esas contadas invenciones puede ser todo para todos, como el Apóstol”. Mas, ¿cuál es la decisión última respecto a la metáfora?, ¿cuál es el criterio para apreciar la eficacia de unas y la insignificancia de otras, si finalmente se trata de entonaciones verbales respecto a contados motivos?

Una respuesta menos ambigua la encontramos, si no me equivoco, en un relato de 1949: “La busca de Averroes”, anterior pues al artículo recién revisado.

### **La busca de Averroes**

Según palabras del narrador, el texto pone en escena “el proceso de una derrota”. Borges imagina y describe la experiencia de ese autor del s.XII, el árabe Averroes, que situado en la Córdoba islámica, se entrega al arduo propósito de interpretar y comentar la obra de Aristóteles en la Grecia del s.IV a. de C. Leemos en el texto: “Pocas cosas más bellas

y más patéticas registrará la historia que esa consagración de un médico árabe a los pensamientos de un hombre de quien lo separaban catorce siglos; a las dificultades intrínsecas debemos añadir que Averroes, ignorante del siríaco y del griego, trabajaba sobre la traducción de una traducción."

El relato nos ofrece a Averroes, un día de su vida, enfrentado a una dificultad para él insuperable: comprender las palabras "comedia" y "tragedia". Dado que en el ámbito de su cultura — el mundo del Islam— nunca ha podido experimentar lo que es una representación escénica (la presencia de personas que actúan ante un público, esa peculiar complicidad que se establece entre el espectador y los actores que simulan una acción, con todo el espesor emotivo, además de intelectual, que esta experiencia conlleva), Averroes no logra dar con el sentido de esas palabras, aun cuando el texto aristotélico —la *Poética*— se entregan a definir su género y su especie.

En uno de los momentos hermosos del relato borgeano, Averroes no advierte —sí el lector— que la experiencia significada por las palabras enigmáticas encontrarían una feliz ilustración en el comportamiento de unos niños que, en el patio, mientras él los contempla desde el balcón, juegan a representar una acción, encarnando gestualmente determinadas cosas y personajes. Más tarde, esa clausura hermenéutica —inherente a la economía simbólica necesariamente finita de un mundo—, ese no poder ver y reconocer en lo que se ve lo que expresamente se busca, se repite cuando Averroes, en casa de Farach, escucha de labios de Abulcásim,

un coterráneo que regresa de lejanos países, la relación que éste hace de la extraña anécdota de la que ha sido desconcertado testigo. Se trata de la descripción, huérfana de sentido por cuanto ignorada la noción que la haría interpretable adecuadamente, de una función teatral; suceso ininteligible y extravagante para el testigo como para los auditores que escuchan el testimonio, incluido Averroes que no obstante poseer la noción que se iluminaría desde la experiencia descrita, no es capaz siquiera de sospechar el vínculo que una significativamente a ambas.

El relato concluye en el momento en que Averroes, de nuevo en su biblioteca ya de noche, cree que se ha hecho del sentido de ese par de palabras oscuras y da de ellas una definición que, sin embargo, inevitablemente, es errada. Averroes cree haber comprendido pero no ha comprendido. Su definición de *tragedia* y *comedia* no es otra que la pobre traducción de las respectivas nociones a la experiencia, a la única experiencia que el árabe posee y desde la cual su búsqueda no puede dar en el blanco. El resultado es que Averroes reconocerá, de ahí en adelante, *panegíricos*, *sátiras* y *anatemas* —géneros retóricos de los cuales está poblado el Corán— como tragedias y comedias, y continuará ignorante de la experiencia teatral que tales palabras designan. Así, Averroes, a fuerza de traducir los significantes imcomprensibles a significantes comprendidos, esto es, a fuerza de metaforizar, cree encontrar lo que busca justo cuando lo que busca se le sustrae para siempre. El traducir es una tarea imposible.

A Borges no se le escapa, por cierto, y lo consig-

na en el último párrafo —que posee el tono confesional de un *Post-scriptum*—, que él, Borges mismo, queriendo imaginar el fracasado avatar de la búsqueda de Averroes, repite, justo mientras lo escribe, el destino que intenta narrar. Leo: “Sentí que Averroes, queriendo imaginar lo que es un drama sin haber sospechado lo que es un teatro, no era más absurdo que yo, queriendo imaginar a Averroes, sin otro material que unos adarmes de Renan, de Lane y de Asín Palacios.” (p.588)

### El camello ciego

Hasta aquí una primera lectura de “La busca de Averroes”. En ésta, la búsqueda en la que está cautivo el personaje nos distrae del lugar central que ocupa en el cuento el discurso de sus convicciones en torno al tema de la metáfora. Tema que, para la historia del pensamiento occidental, tiene su primera y fundamental definición en los libros aristotélicos referidos en el relato: la *Poética* y la *Retórica*, de Aristóteles. La puesta en escena del personaje nos lo muestra como un autor trabajando un escrito polémico en contra de otro escrito: “... redactaba el undécimo capítulo de la obra Tahafut-ul-tahafut (Destrucción de la Destrucción), en el que se mantiene, contra el asceta persa Ghazali, autor del Tahafut-ul-falasifa (Destrucción de filósofos), que la divinidad sólo conoce las leyes generales del universo, lo concerniente a las especies, no al individuo. Escribía con lenta seguridad, de derecha a izquierda; el ejercicio de formar silogismos y de eslabonar vastos párrafos no le impedía sentir, como un bienestar, la fresca y honda casa que lo rodeaba.” Averroes ejerce con seguridad el arte que Aristóteles

codifica en la *Retórica*, la de construir argumentos no sólo correctos lógicamente, sino puestos en forma verosímil, con el fin de persuadir sobre su verdad. Más nítido aún es el ejercicio retórico en la escena que se lleva a cabo en casa de Farach, con motivo de la visita de Abulcásim. Allí, los que participan de la reunión, se traban en un diálogo que es, antes que nada, una lucha de posiciones a través del uso de la palabra, un despliegue de afirmaciones estereotipadas dentro del campo establecido por el protocolo de la fe, cuyos límites están dados por la ortodoxia hermenéutica del libro sagrado. El juego dialéctico no está exigido por la meta de decir verdad o progresar hacia ella, sino poder hablar sobre cualquier cosa —y ganar posiciones entre los interlocutores— dentro de los estrictos límites prescritos por el Corán —“la madre de los libros”— donde toda la verdad está inscrita desde la eternidad y para siempre. Es Averroes quien sabiamente, sin caer en la heterodoxia, sin trans-gredir la censura, sin poner en duda la autoridad, puede dar lugar a la experiencia razonada y razonable —un elemental sentido común que el diálogo, derivando sus juicios de la reproducción literal de las hipérbolas del *Corán*, tiende a hacer desaparecer. Su modo de terciar en el diálogo deja adivinar la clara diferencia que Averroes establece entre la literalidad del texto sagrado y su sentido metafórico.

Tras la anécdota narrada por Abulcásim, la de la representación teatral que él mismo no puede entender, se pasa a discutir sobre la poesía de los árabes.

“Abdalmálik, después de ponderarla debida-

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

No cuesta reconocer, si no hemos olvidado lo antes expuesto, que Borges sintetiza en el discurso de Abdalmálik las afirmaciones que él mismo, en su etapa de poeta ultraísta, promovió y defendió: desprecio por las imágenes heredadas del costumbrismo local; apuesta voluntariosa por la invención de nuevas metáforas que correspondieran a la actualidad urbana de Buenos Aires; deseo —compartido estereotipadamente por la generación a la que pertenece y que no puede sino querer innovar para distinguirse— de provocar admiración... Que esto es así se comprueba en el párrafo siguiente, que es el largo discurso de Averroes, por cuya boca Borges despliega las consideraciones a las que, en relación con el tema, él mismo ha arribado pasados 20 años desde aquella juvenil actividad ultraísta. Cito:

“Con menos elocuencia —dijo Averroes— pero con argumentos congéneres, he defendido alguna vez la proposición que mantiene Abdalmálik. En Alejandría se ha dicho que sólo es incapaz de una culpa quien ya la cometió y

ya se arrepintió; para estar libre de un error, agreguemos, conviene haberlo profesado.”

Se repite aquí, de modo casi idéntico, el recurso libresco a los gnósticos, para hacer perdonable el pasado tramado por el error<sup>12</sup>.

Comienza el argumento:

“Zuhair, en su mohalaca, dice que en el decurso de ochenta años de dolor y de gloria, ha visto muchas veces al destino atropellar de golpe a los hombres, como un camello ciego; Abdalmálik entiende que esa figura ya no puede maravillar. A ese reparo cabría contestar muchas cosas. 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 sólo 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

---

12 Recito su ensayo autobiográfico: “Los gnósticos afirmaban que la única manera de evitar un pecado era cometerlo para quedar libre de él. En mis libros de aquellos años parece que cometí la mayoría de los pecados capitales literarios, algunos de ellos bajo la influencia de un gran escritor, Leopoldo Lugones, a quien aún hoy no puedo menos que admirar. Estos pecados eran: escritura preciosista, color local, una busca de lo inesperado y un estilo del siglo diecisiete. Hoy ya no me siento culpable de esos excesos: *esos libros fueron escritos por otro*. Hasta no hace mucho, si el precio no era muy alto, yo compraba los ejemplares que encontraba y los quemaba.” (*Autobiografía*, El Ateneo, B.Aires, 1999, p.82).



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 torpe, que es inocente y es también inhumano. Para esa convicción, que puede ser pasajera o continua, pero que nadie elude, fue escrito el verso de Zuhair. No se dirá mejor lo que allí se dijo.”

¿Cuál es el argumento? ¿Por qué se defiende la imagen de Zuhair en contra de la Ibn-Sháraf de Berja? Ambas comparan cosas disímiles —la primera, el destino con un camello ciego; la segunda, las estrellas con hojas que caen. ¿De dónde que una tenga valor permanente y la otra quede en artificio poético? La imagen de Zuhair, postula Borges-Averroes, está provocada por una experiencia que inevitablemente es o puede ser padecida por todos: la experiencia del destino. La comparación forjada por Zuhair es reveladora de esa experiencia común. Su necesidad, su fuerza, proviene de nombrar con imagen certera una experiencia inevitable. Ésta cobra cuerpo en la imagen sensible que la concentra, como ninguna definición o descripción podría hacerlo. La figura del camello ciego para imaginar el destino deviene ella misma un destino, una fatalidad: a la hora de sufrir la acción del destino, para el habitante del desierto será ineludible pensar en el camello ciego de Zuhair. La otra comparación, en cambio, no está exigida por una experiencia común, y resulta del propósito de hacer verbalmente comunicable una percepción individual. La caída de las hojas queda menos como atributo de las estrellas, que como atributo de quien hizo la comparación —como un

valor de su poesía, dentro de un mercado de combinaciones más o menos admirables. La imagen descubierta por Zuhair quedará unida para siempre a la experiencia del destino, para quienes la hayan oído o leído alguna vez. A esto Borges, a través de Averroes, agrega una consideración respecto a la incidencia del tiempo en la metáfora imponente (a diferencia del efecto de desgaste y anulación que tiene sobre la mera imagen retórica):

“Además (y esto es acaso lo esencial de mis reflexiones), el tiempo, que despoja los alcázares, enriquece los versos. El de Zuhair, cuando éste lo compuso en Arabia, sirvió para confrontar dos imágenes, la del viejo camello y la del destino: repetido ahora, sirve para memoria de Zuhair y para confundir nuestro pesares con los de aquel árabe muerto. Dos términos tenía la figura y hoy tiene cuatro. El tiempo agranda el ámbito de los versos y sé de algunos que a la par de la música, son todo para todos los hombres.”

El cuento, así, es la metáfora de la reflexión borjeana sobre la metáfora. Su decisión está clara. La potencia de una imagen no puede ser evaluada retóricamente. En ese registro toda metáfora es una comparación de cosas disímiles. El valor de una por sobre otras depende de su necesidad y ésta proviene de algo que no puede ser analizado retóricamente, a saber: una experiencia padecida de modo inevitable por cualquier ser humano. Tales experiencias son poco numerosas. Y la historia de la literatura está hecha de las ilimitadas imágenes con la que distintos sujetos, dentro de distintas historias y diversos mundos (comunidades lingüísticas), han nombrado esas contadas expe-

riencias. El hecho poético queda así desprendido de la profesión de poeta, del inventor de artificios verbales, y viene a ser pensado como el acontecimiento por el cual una verbalización feliz (una combinación eficaz) ilumina de nuevo una misma experiencia. Que estas afirmaciones equivalen a una profesión de fe se comprueba cuando leemos un conocido párrafo del Epílogo que Borges escribe para *Otras inquisiciones*, de 1952 (nótese el revisitado giro paulino en la última línea):

“Dos tendencias he descubierto, al corregir las pruebas, en los misceláneos trabajos de este volumen. Una, a estimar las ideas religiosas o filosóficas por su valor estético y aun por lo que encierran de singular y de maravilloso. Esto es, quizá, indicio de un escepticismo esencial. Otra, a presuponer (y a verificar) que el número de fábulas o de metáforas de que es capaz la imaginación de los hombres es limitado, pero que esas contadas invenciones puede ser todo para todos, como el Apóstol.” (p. 775).

### El reconocimiento

Volvamos al final. Averroes de vuelta a casa cree dar con el sentido de las palabras intraducibles, vive la ilusión de su triunfo como traductor: “Algo le había revelado el sentido de las dos palabras oscuras. Con firme y cuidadosa caligrafía agregó estas líneas al manuscrito: *Aristú (Aristóteles) denomina tragedia a los panegíricos y comedias a las sátiras y anatemas. Admirables tragedias y comedias abundan en las páginas del Corán y en las mohalacas del santuario*”.

Lo que al árabe permite arribar a esa conclusión es precisamente la reciente discusión que ha tenido lugar en la casa de Farach en torno a la metáfora. Aristóteles entiende la función de ésta, en la *Retórica*, desde la distinción entre tragedia y comedia. En la tragedia, a diferencia de la comedia, la imitación de las acciones humanas es una imitación que enaltece. La comedia, dice Aristóteles, “pretende representar a los hombres como inferiores”; la tragedia “tiende a presentarlos superiores a los hombres reales.”(1448a 17-18). Desde esta definición (que Borges omite en el relato), Averroes cree encontrar lo que busca, asociando tragedias con panegíricos y comedias con sátiras y anatemas. Averroes ha hecho una traducción: a partir de percibir la similitud entre la definición aristotélica y la definición de esos géneros discursivos que le son familiares, cree por fin encontrar lo que busca: sustituye un significante por otro que para él mienta la misma cosa, ignorando que lo designado por tales palabras —la experiencia mentada a través de ellas— son cosas completamente distintas. Al hacerlo ha asociado, inadvertidamente, dos realidades disímiles. Ha metaforizado sin saber que lo hace. El motivo expreso del cuento de Borges es precisamente esta estructural inadvertencia. La busca de Averroes (y su resultado) es la metáfora para el “proceso de una derrota”. Éste consiste en creer que se lee literalmente un texto, se alcanza su verdad, se da con su sentido, se capta su referencia —la cosa designada por sus nombres—, cuando lo que de hecho ocurre es la sustitución de un significante por otro —de un nombre por otro— a raíz de una similitud de significado (así define Jakobson la metáfora),

imposible de avalar con la experiencia de la cosa designada. El cuento es, pues, una metáfora de la metáfora. La tarea del traductor es imposible, es el proceso de una derrota (W. Benjamin).

Pero el cuento no termina ahí. Aquí, como en todas las ficciones borgeanas, el narrador se desdobra en lector y, como tal, puede reconocer en su propia narración, en el trance de construirla, la experiencia que pretendió narrar —reconoce su propia inadecuación, el fracaso estructural de la tarea que se propuso: Borges se reconoce en el Averroes que él ha construido narrativamente. “Sentí que Averroes, queriendo imaginar lo que es un drama sin haber sospechado lo que es un teatro, no era más absurdo que yo, queriendo imaginar a Averroes, sin otro material que un adarmes de Renan, de Lane y de Asín Palacios. Sentí, en la última página, que mi narración era un símbolo del hombre que yo fui, mientras la escribía y que, para redactar esa narración, yo tuve que ser aquel hombre y que, para ser aquel hombre, yo tuve que redactar esa narración, y así hasta lo infinito. (...)” (p.588)

Lector de su propio texto, puede reconocer a Averroes como metáfora de aquel que él ha sido y ha necesitado ser para escribir el relato. Ha debido escribir Averroes para reconocerse en él, pero ha debido ser lo que ha sido para escribir Averroes. El hombre que ha sido —la historia de su devenir escritor, el trance decisivo al que aludíamos en el inicio y por el cual Borges se erige en autor gracias a su desdoblarse en lector de sí mismo— sustenta ese relato. Para reconocerse en ese relato, para poder leerlo y leerse, ha debido escribirlo. Por una

parte, pues, la experiencia que permite escribir el texto; por otra, la experiencia narrada en el texto; finalmente, el reconocimiento, gracias al texto, de que la experiencia narrada se identifica con la experiencia del narrador. El reconocimiento de lo que se exige una duplicación especulativa, un otro que haga de espejo. La deriva infinita de esta relación, que tiene la estructura de *mise en abyme*, deja claro que el texto se vuelve él mismo ejemplo de lo que ejemplifica.<sup>13</sup>

### **El espejo, el río, la lectura**

En el instante en que Averroes fracasa como traductor, Borges se reconoce a sí mismo en el fracaso que narra. Sin embargo, para poder narrar esa experiencia de fracaso tuvo que haberla vivido. Igualmente: tuvo que haber narrado esa experiencia para poder reconocerse en ella... Se trata otra vez de la identidad comprometida en una relación especular: uno sabe lo que es reconociéndose, como en un espejo, en otro; pero para reconocerse en otro uno tiene que haber sido ese otro. (Tadeo Isidoro Cruz se reconoce en Fierro porque él alguna vez fue Fierro<sup>14</sup>.) Sé que la imagen que me mira desde

13 "El texto de la traducción —escribe Paul de Man— es él mismo una traducción y la intraducibilidad que menciona sobre sí mismo habita su propia textura y habitará en cualquiera que a su vez trate de traducirlo, como yo ahora estoy tratando de hacer y fracasando. El texto es intraducible: era intraducible para los traductores que lo intentaron, es intraducible para los comentadores que hablan de él, es un ejemplo de lo que afirma, es una *mise en abyme* en el sentido técnico, una historia dentro de la historia de lo que es su propia afirmación." De Man, P., *La resistencia a la teoría*, Visor, Madrid, 1990.

14 Ver mi artículo: *El instante crucial de Tadeo Isidoro*, en *Revista de Teoría del Arte*, No.1, 1999

el espejo es el reflejo de mi rostro, pero reconozco ese rostro como mío gracias a esa imagen que veo en el espejo. Se tiene un rostro (un destino); sin embargo, su reconocimiento será siempre después, en diferido, gracias a un otro que haga de espejo. Borges imagina a Averroes y es gracias a esa forma de su sueño que puede reconocerse a sí mismo. ¿Cómo se reconoce?

En el penúltimo párrafo del texto, y el último del relato si consideramos que el párrafo conclusivo funciona como post-scriptum, el personaje (y toda la escena imaginada) desaparece en el instante en que éste se mira en un espejo. Se lee que Averroes, tras fijar por escrito el logro (ilusorio) de su búsqueda,

“Sintió sueño, sintió un poco de frío. Desceñido el turbante, se miró en un espejo de metal. No sé lo que vieron sus ojos, porque ningún historiador ha descrito las formas de su cara. Sé que desapareció bruscamente, como si lo fulminara un fuego sin luz, y que con él desaparecieron la casa y el invisible surtidor y los libros y los manuscritos y las palomas y las muchas esclavas de pelo negro y la trémula esclava de pelo rojo y Farach y Abulcásim y los rosales y tal vez el Guadalquivir.”

El narrador pone a su personaje ante un espejo; el narrador imagina ese instante en términos de catástrofe: la narración no puede continuar, la ficción desarrollada hasta ahí desaparece de súbito. La última línea del texto explica entre paréntesis: “En el instante en que yo dejo de creer en él, ‘Averroes’ desaparece.” Borges deja de creer en Averroes, entre comillas, es decir en el personaje

imaginado, cuando descubre que su relato reproduce, refleja, como un espejo, su experiencia de narrador: la fatalidad imaginada por Borges —la pasión por comprender unos signos cuyos significados se sustraen, tanto más cuanto que se cree dar con ellos— es la misma de Borges imaginando y narrando esa fatalidad. Averroes desaparece en el instante en que su autor deja de creer en él, esto es, cuando reconoce que las formas de su sueño son él<sup>15</sup>: el rostro que aparece en el espejo no es el desconocido rostro de Averroes, sino el conocido rostro de sí mismo. Borges quería narrar “el proceso de una derrota”, encarnado en la experiencia de un traductor que fracasa en su tarea, y al hacerlo y mientras lo hace, sorprende que lo que narra es su propia experiencia. Reconoce que la experiencia imaginada es la misma que vive mientras la imagina. Cabe aquí recordar las líneas conclusivas del Epílogo de *El Hacedor* (1960), libro de madurez presidido por una sentida dedicatoria a Lugones<sup>16</sup>: “Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo. A lo largo de los años puebla un espacio con imágenes de provincias, de reinos, de montañas, de bahías, de naves, de islas, de caballos

---

15 Borges refiriéndose a *Bouvard y Pécuchet*, dice de Flaubert: “aquí sorprendemos el instante en que el soñador, para decirlo con una metáfora afín, nota que está soñándose y que las formas de su sueño son él.” *Discusión* (1932), *Vindicación de Bouvard y Pecuchet*.

16 En esa dedicatoria, Borges imagina un encuentro póstumo con Lugones, reconociéndose especularmente en el soñado interlocutor: “...y usted, Lugones, se mató a principios del treinta y ocho. Mi vanidad y mi nostalgia han armado una escena imposible. Así será (me digo) pero mañana yo también habré muerto y se confundirán nuestros tiempos y la cronología se perderá en un orbe de símbolos y de algún modo será justo afirmar que yo le he traído este libro y que usted lo ha aceptado.” (o.c., p.779).



y de personas. Poco antes de morir, descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara." (o.c., p.854)

Bien es sabido que una de las metáforas recurrentes en la obra borgeana es la que compara el arte con el espejo. A esa asociación convencional (el arte reflejo de la vida), Borges ha agregado el atributo del horror: la insistencia confesional en su personal temor a las superficies reflectantes ha terminado por convertirlo en uno de los tópicos más divulgados de su poesía, a tal punto que es impensable el mito borgeano sin su referencia. Los espejos y la cópula sexual —cuya semejanza, según se lee en la enciclopedia de Tlön, reside en la multiplicación de los seres humanos— son acusados de abominables. Ello resulta no de los espejos mismos, sino de lo reflejado por ellos: lo abominable es multiplicar a seres abominables. Lo que sí es propio del espejo es su naturaleza reflectante y ésta es fuente de temor: el reflejo de nuestro rostro revela, para Borges, la condición ilusoria, soñada, de lo que somos. La identidad personal es tan evanescente como el reflejo del que depende. Reconocerse en el reflejo especular es ocasión para reconocer, para descubrir, nuestra irrealidad. La realidad del modelo se construye desde la imagen, la copia, reflejada. De ahí la asociación frecuente entre sueños y espejos. El arte como espejo adopta, entonces, en Borges una nueva forma: por una parte, el arte ofrece imágenes perdurables en las cuales la vida se reconoce y en ese reconocimiento se define; por otra, el arte, como los espejos, revela la condición ilusoria de quienes se reflejan en él.<sup>17</sup>

---

17 *Los espejos* (El hacedor, 1960, O.C., p. 814)

Lo importante aquí es destacar la condición mediadora del reflejo o reflexión, por la cual uno deviene sí mismo a través de su espejularse o desdoblarse en otro<sup>18</sup>. El motivo del doble tendría su fuente en los espejos, en el agua, en la memoria, según citamos al comienzo de este trabajo:

“Sospecho que uno de sus primeros apodos fue el de *alter ego*. Esta aparición espectral habrá procedido de los espejos de metal o del agua, o

---

“Infinitos los veo, elementales / Ejecutores de un antiguo pacto, / *Multiplicar el mundo como el acto / Generativo, insomnes y fatales.* // *Prolongan este vano mundo incierto / En su vertiginosa telaraña; / A veces en la tarde los empaña / El hálito de un hombre que no ha muerto.* // *Nos acecha el cristal. Si entre las cuatro / Paredes de la alcoba hay un espejo, / Ya no estoy solo. Hay otro. Hay el reflejo / Que arma en el alba un sigiloso teatro.* // *Todo acontece y nada se recuerda / En esos gabinetes cristalinos / Donde, como fantásticos rabinos, / Leemos los libros de derecha a izquierda.* // *Claudio, rey de una tarde, rey soñado, / No sintió que era un sueño hasta aquel día / En que un actor mimó su felonía / Con arte silencioso, en un tablado.* // *Que haya sueños es raro, que haya espejos, / Que el usual y gastado repertorio / De cada día incluya el ilusorio / Orbe profundo que urden los reflejos.* // ... // *Dios ha creado las noches que se arman / De sueños y las formas del espejo / Para que el hombre sienta que es reflejo / Y vanidad.* Por eso nos alarman.” (El subrayado es mío).

18 *Arte poética* (El Hacedor, 1960):

“Mirar el río hecho de tiempo y agua / Y recordar que el tiempo es otro río, / Saber que nos perdemos como el río / Y que los rostros pasan como el agua. // Sentir que la vigilia es otro sueño / Que sueña no soñar y que la muerte / Que teme nuestra carne es esa muerte / De cada noche, que se llama sueño. // Ver en el día o en año un símbolo / De los días del hombre y de sus años, / Convertir el ultraje de los años / En una música, un rumor y un símbolo. // Ver en la muerte el sueño, en el ocaso / Un triste oro, tal es la poesía / Que es inmortal y pobre. La poesía / Vuelve como la aurora y el ocaso. // A veces en las tardes una cara / Nos mira desde el fondo

simplemente de la memoria, que hace de cada cual un espectador y un actor.”<sup>19</sup>

Lo que no se dice allí, pero que está implícito en las figuras consignadas, es que el tránsito aludido metafóricamente —el reconocimiento de sí mismo en el devenir otro— se desarrolla en el tiempo, que todo reconocimiento supone distancia temporal y mudanza. Así como para reconocer la ilusión de Averroes —la inadecuación entre el original y su traducción— Borges debe estar a una distancia que le permita comparar el texto aristotélico y el texto árabe, reconociendo la diferencia para la cual el texto árabe es ciego; asimismo Borges debe hacer una distancia de sí mismo —de su texto— para reconocer la diferencia entre éste y el auténtico Averroes. Esta distancia (la ficción de esta distancia) es conseguida porque su texto la hizo posible. Es sólo como lector de ese texto que ficcionaliza la distancia, que Borges puede experimentarse otro y reconocer en su personaje una metáfora de sí mismo. Esa distancia es una distancia temporal, es el intervalo de tiempo que media entre la actualidad en que el texto ha sido escrito y la actualidad de lectura. Entre tanto el sujeto ha devenido otro: Borges que comenzó

---

de un espejo; / El arte debe ser como ese espejo / Que nos revela nuestra propia cara. // Cuentan que Ulises, harto de prodigios, / Lloró de amor al divisar su Itaca / Verde y humilde. El arte es esa Itaca / De verde eternidad, no de prodigios. // También es como el río interminable / Que pasa y queda y es cristal de un mismo / Heráclito inconstante, que es el mismo / Y es otro, como el río interminable.” (O.C., p.843).

19 Borges, J.L., *Obras Completas*, Tomo II, Emecé, B.Aires, 1989, p.72

escribiendo el texto se ha mudado en Borges que lee el texto ya construido y esa mudanza ha sido gestionada por el proceso de construcción del texto, por esa vicisitud alteradora.

En una conferencia de 1978, (*El libro, Borges oral*, O.C., T.IV, p.171), vuelve a la recurrente metáfora heracliteana, del tiempo que recorre como un río y del devenir otro a través de la vida (motivo central de *El otro*, relato que adoptamos como principio de estas páginas), sólo que aquí queda borgeanamente asociada al libro y a la lectura:

“Heráclito dijo (lo he repetido demasiadas veces) que nadie baja dos veces al mismo río. Nadie baja dos veces al mismo río porque las aguas cambian, pero lo más terrible es que nosotros somos no menos fluidos que el río. Cada vez que leemos un libro, el libro ha cambiado, la connotación de las palabras es otra. Además, los libros están cargados de pasado. (...) Si leemos un libro antiguo es como si leyéramos todo el tiempo que ha transcurrido desde el día en que fue escrito y nosotros.”

La experiencia a la que logra arribar Borges — la intuición prescrita por Aristóteles para provocar metáfora— es la experiencia de la lectura. Desde ella la realidad quedará cautiva en una biblioteca y los seres humanos, su condición, serán pensados como lectores leídos. Borges habría agregado perdurablemente a nuestra memoria de lectores las íntimas afinidades entre el universo y la biblioteca, entre la historia y el acto de leer, metáforas que su obra “inventa o descubre”, y que hacen de esta condición de lectores algo para siempre asociable a su nombre.