

## Borges, las sucesivas rupturas

En 1919 el joven Borges (tenía veinte años) publica su primer poema, el whitmaniano «Himno del mar». En 1921-22 traduce poesía expresionista alemana y publica manifiestos y poemas «ultraístas», algunos sobre la Revolución Rusa y la Gran Guerra. En 1923, ya renegando del ultraísmo, publica su primer libro, *Fervor de Buenos Aires*, donde se nota más la influencia expresionista en la evocación de la ciudad. En 1925, en *Luna de enfrente*, su segundo poemario, subraya aún más lo local, ahora con fuerte presencia del dialecto rioplatense en el vocabulario de los poemas, e incluso en la ortografía. En 1929 su tercer poemario, *Cuaderno San Martín* (y no publicará otro nuevo libro de poemas por más de treinta años), explora temas filosóficos y ensaya una versificación más tradicional —algunos con rima y en estrofas regulares como cuartetos— que había rechazado en los poemas anteriores de la década. Toda esta producción poética se acompaña de manifiestos, prólogos, epílogos, notas, reseñas. Es un período *estridente* en la escritura de Borges y lo que llama la atención es la rapidez de los cambios estéticos, la estridencia que está

volcada de algún modo contra sí mismo y contra su poesía de pocos meses antes.

Quisiera enfocar aquí esa fecunda autocrítica: las maneras en que el Borges de la década del veinte fundamenta su quehacer poético en la ruptura, y no en una sola sino en una serie bastante vertiginosa de rupturas.<sup>1</sup> No es que esté convencido de que la producción poética de esta década se pueda encasillar de forma ordenada en etapas: todo lo contrario, hay un efecto de torbellino en el que los cambios bruscos de intención y de estética se producen incluso dentro de los textos, o en la reelaboración de éstos de una versión a otra (porque una de las actividades fundamentales de Borges en este período es la reescritura radical). Esta inquietud estética forma parte de una búsqueda sin sosiego y desconcertante no sólo en la poesía —se ve también en las ideas políticas de Borges de este período, en sus entusiasmos literarios, en sus exploraciones filosóficas— pero la poesía es su esfera predilecta de acción en esta etapa, aun en gran parte de sus ensayos literarios y sus reseñas. Si de modo retrospectivo se pueden subrayar algunas continuidades —y las hay, incluso en libros muy posteriores como *El hacedor*— lo que se percibe cuando se leen las obras en orden cronológico, y en sus versiones originales (la importancia de leer las versiones originales y no las reescritas décadas después me parece fundamental), son los cambios bruscos, las soluciones de continuidad.

«Himno del mar» es un poema entusiasta, panteísta, con un tono de hechizamiento: la influencia de los salmos, que se nota sobre todo en Whitman, pero que en ese momento estaba muy presente en la poesía de Rabindranath Tagore (de quien Borges después diría, con una de esas injurias maravili-

<sup>1</sup> La poesía de Borges es tema de libros panorámicos de Gertel, Cheselka y Sucre, aunque no tratan tan en detalle la reescritura de la primera poesía como Scarano y Cajero.

llosas, que conversar con él era un «honor un poco terrible».<sup>2</sup>  
Comienza el poema:

Yo he ansiado un himno del Mar con ritmos amplios como las olas  
que gritan;  
Del Mar cuando el sol en sus aguas cual bandera escarlata flamea;  
Del Mar cuando besa los pechos dorados de vírgenes playas que  
aguardan sedientas;  
Del Mar al aullar sus mesnadas, al lanzar sus blasfemias los vientos,  
Cuando brilla en las aguas de acero la luna bruñida y sangrienta;  
Del Mar cuando vierte sobre él su tristeza sin fondo  
La Copa de Estrellas. (*Textos recobrados* 1:24)

El panteísmo es también pansexual: si esa primera estrofa sugiere una unión sexual entre el Mar (masculino) y las ninfas vírgenes de la playa, más adelante hay un deseo de unión entre el yo poético del joven poeta y el mar «Atlético y desnudo» (1:25): «Oh proteico, yo he salido de ti» (1:26). Hay algunas imágenes que sugieren lo que será el patetismo de *Fervor de Buenos Aires*: «El camino fue largo como un beso» (1:24), y algunas metáforas ultraístas *avant la lettre*: «una floración/ Sangrienta» (1:25), «Un himno/ Constelado de imágenes rojas, lumínicas» (1:25). Si las dificultades para escribir sobre sexo son notorias en el Borges maduro, aquí la sensualidad es franca, algo violenta, y sin duda entusiasta. De hecho, si tuviéramos que caracterizar este primer momento en la poesía borgeana vendría bien el término «entusiasmo», con sus connotaciones de ingenuidad y emotividad tan sospechosas para el racionalismo (y para cierto pudor protestante). La iconoclasia de este primer poema —que no volverá a aparecer en la poesía posterior de Borges, por lo menos no de esta forma— es de naturaleza provocadora, sobre todo por la fuerte presencia del cuerpo. El lado excesivo de este primer poema

2 «*Collected Poems and Plays*, de Rabindranath Tagore», *El Hogar*, 11 de junio de 1937, recogido en *Textos cautivos* 139.

—«Largamente he vagado por errantes calles azules con oriflamas de faroles»— continúa después del descubrimiento del ultraísmo, pero la voracidad sexual no.

Al mes de publicar «Himno del mar», da a conocer «Al margen de la moderna estética» en la revista sevillana *Grecia*, en enero de 1920. En este texto, su primer manifiesto, expresa su deseo de escribir un poema o novela que fuera «una Atlántida, una íntima y estupenda aventura» (*Textos recobrados* 1:30). Con respecto al lenguaje poético, celebra la «floración brusca de metáforas» (1:31) que ve como característica del creacionismo (asociado con el poeta chileno Vicente Huidobro), un movimiento contra el cual se definirá poco después el ultraísmo y que, según el joven Borges, «abruma a los profanos» (1:31). En este texto programático (por lo menos en ciernes) notamos entonces la misma actitud vital, entusiasta, que se nota en «Himno del mar».

Vale contrastar, sin embargo, ese mar «atlético y desnudo» de «Himno del mar», esas «vírgenes playas que aguardan sedientas», con un poema ultraísta que hace alarde de lo corporal, «Catedral»:<sup>3</sup>

Las olas de rodillas  
los músculos del viento  
las torres escarpadas como gritos  
la catedral colgada de un lucero [...]  
los mástiles hilvanan horizontes [...]  
La catedral es un avión de piedra  
que puja por romper las mil amarras  
que lo encarcelan  
la catedral sonora como un aplauso  
que ondea. (*Textos recobrados* 1:142)

3 Este poema se publicó dos veces, con variantes: en *Baleares* en febrero de 1921 y en *Ultra* en diciembre del mismo año: ver *Textos recobrados* 1919–1929 88 y 142.

La imagen fálica de los mástiles recuerda los versos de «Gesta maximalista» que dicen «el ejército fresa arboladura/ de surtidores-bayonetas pasa/ el candelabro de los mil y un falos» (*Textos recobrados* 1:89), indicios de una lectura de Freud en el Borges de este período. La imagen de «Gesta maximalista», y la de la catedral como un «avión de piedra» en este poema, son ejemplos de lo que Borges llamó «síntesis de dos o más imágenes en una, que ensancha de ese modo su facultad de sugerencia», en su receta del poema ultraísta publicado en la revista *Nosotros* en 1921 (*Textos recobrados* 1:128). Pero, a pesar de la evidente agresividad de la imagen, hay algo hierático en la serie arboladura-surtidores-bayonetas-candelabro-falos, o en la serie catedral-avión de piedra; son imágenes vistosas, llamativas, sin que haya participación o identificación (que es lo que se siente en «Himno del mar»). Si miramos el recetario completo para hacer un poema ultraísta, se nota en seguida esa tendencia:

1. Reducción de la lírica a su elemento primordial: la metáfora.
2. Tachadura de las frases medianeras, los nexos, y los adjetivos inútiles.
3. Abolición de los trebejos ornamentales, el confesionalismo, la circunstanciación, las prédicas y la nebulosidad rebuscada.
4. Síntesis de dos o más imágenes en una, que ensancha de ese modo su facultad de sugerencia. (*Textos recobrados* 1:128)

«Reducción», «Tachadura», «Abolición», «Síntesis»: es una búsqueda por eliminación, por la vía negativa (salvo tal vez en esa «síntesis» final, pero aun eso está a nivel de «sugerencia»). Lo «extático» —el trance místico, pero también la fijeza— es fundamental: a pesar de la violencia de muchas imágenes en la poesía ultraísta de Borges (el tranvía, por ejemplo, «invade» la calle), se construyen como tomas cinematográficas, y esa construcción (por eliminación de nexos, de narración) produce una extraña inmovilidad.

En un artículo de diciembre de 1920, Borges celebra el «Manifiesto vertical» de su futuro cuñado, Guillermo de Torre, como «algo que grita, pero que grita con esa ingenuidad gesticulante y espontánea con que discuten en el cenáculo los compañeros» (*Textos recobrados* 1:76), y agrega: «su Manifiesto —cálido, primordial, convencido— posee ante la democracia borrosa del medio ambiente todo el prestigio audaz de una desorbitada faloforia en un pueblo jesuítico» (76). Notemos la celebración de la «faloforia» en el texto provocador sobre Guillermo de Torre, que sin embargo es diferente de lo que podríamos llamar la «falofilia» de «Gesta maximalista»: de Torre es ruidoso en su literatura, y Borges aspira más bien a una yuxtaposición de imágenes visuales. Borges explora las posibilidades de la metáfora en una serie de otros textos del período ultraísta. Expresa ideas semejantes en «Manifiesto del Ultra» (febrero de 1921), «Anatomía de mi «Ultra»» (mayo de 1921), «Ultraísmo» (octubre de 1921), «Proclama» (*Prisma*, noviembre-diciembre de 1921), el manifiesto para el segundo número de la «revista mural» (*Prisma*, marzo de 1922), y la nota para el primer número de *Proa* (agosto de 1922), en la que declara que el ultraísmo se define por una «exaltación de la metáfora, esa inmortal artimaña de todas las literaturas que hoy, continuando la tendencia de Shakespeare y de Quevedo, queremos remozar» (*Textos recobrados* 1:152).<sup>4</sup>

En el ensayo «La metáfora» (el primero de varios con ese título en la obra de Borges), publicado en la madrileña *Cosmópolis*, en noviembre de 1921,<sup>5</sup> Borges define la metáfora como «una identificación voluntaria de dos o más conceptos distintos, con la finalidad de emociones» (*Textos recobrados* 1:115). En una discusión muy compleja, analiza las maneras en que la metáfora suele vincular objetos visibles, aunque también puede establecer nexos entre lo visual y lo auditivo,

4 Sobre este tema, ver los ensayos de Mercedes Blanco («Borges y la metáfora») y Zunilda Gertel («La metáfora en la estética de Borges»).

5 Sobre este ensayo, ver el estudio de Catherine Wall.

o evocar otros sentidos. Expresa especial interés en «imágenes obtenidas transmutando las percepciones estáticas en percepciones dinámicas» (*Textos recobrados* 1:118), y en imágenes en que «la realidad objetiva [...] se contorsiona hasta plasmarse en una nueva realidad» (*Textos recobrados* 1:119): claramente enfoca la metáfora como modo de transformar la percepción del universo. Intenta nada menos que una revolución en la percepción.

A la vez, explora otro tipo de poesía que hace hincapié en expresar lo que llamará la «emoción desnuda». En sus varias antologías de la poesía expresionista alemana (sobre todo la producción de los primeros años de la Gran Guerra), y en los ensayos de la misma época en publicaciones periódicas, Borges persigue un lenguaje llano y directo, a la vez que sus hablantes poéticos perciben un universo en zozobra. El legado del expresionismo también se siente en su poesía, en textos como «Carnicería», en el *Fervor* de 1923 (y sobrevivirá con modificaciones en la *Obra poética* y las *Obras completas*: la etapa expresionista de su primera poesía no llega a disgustarle tanto como la etapa ultraísta). El poema dice en su totalidad:

Más vil que un lupanar  
la carnicería rubrica como una afrenta la calle.  
Sobre el dintel  
la escupidora de una cabeza de vaca  
de mirar ciego y cornamenta grandiosa  
preside el aquelarre  
de carne charra y mármoles finales  
con la lejana majestad de un ídolo  
o con la fijeza impasible  
de la palabra escrita junto a la palabra que se habla.  
(*Fervor de Buenos Aires*, edición de 1923, sin página)

El neo-primitivismo de este poema, incluso la posible presencia del *Totem y tabú* de Freud (1913),<sup>6</sup> se explicita en ese último verso (borrado en versiones posteriores del poema en las *Obras completas*): la relación entre la tradición letrada y la tradición oral (digamos, «El matadero» de Esteban Echeverría y la presencia de los mataderos en la cultura popular porteña) obliga a repensar la relación con el «ídolo» sobre el dintel. A la vez, la fuerza de la evocación, y la insistencia en que ese sentimiento se comparta, hacen pensar en la poesía expresionista sobre la guerra de las trincheras, que Borges tradujo y que imita en un poema importante del período ultraísta.

«Trinchera» es un poema ultraísta en su forma que, sin embargo, demuestra la fascinación con el tono y el contenido de la poesía expresionista:

Angustia

En lo altísimo una montaña camina  
Hombres color de tierra naufragan en la grieta más baja  
El fatalismo unce las almas de aquéllos  
que bañaron su pequeña esperanza en las piletas de la noche  
Las bayonetas sueñan con los entreveros nupciales  
El mundo se ha perdido y los ojos de los muertos lo buscan  
El silencio aúlla en los horizontes hundidos. (*Textos recobrados* 1:49)

Aquí se percibe una mezcla: «los horizontes hundidos» sueña al creacionismo de Huidobro o a los ultraístas más ortodoxos, pero «Hombres color de tierra naufragan» podría venir de cualquiera de los expresionistas alemanes. Incluso en un solo verso están las dos tendencias: «El mundo se ha perdido y los ojos de los muertos lo buscan» expresa la cosmovisión

6 Las referencias a Freud en la obra de Borges son mucho más frecuentes de lo que se podría esperar. Ver, entre otras, «Examen de la obra de Herbert Quain» (1:464), «Valéry como símbolo» (2:65), «Anotación al 23 de agosto de 1944» (2:105), y varias menciones en *Textos cautivos* (188, 257, 310), *Borges en El Hogar* (129), *Borges en Sur* (207) y *Textos recobrados 1931-1955* (114).

pesimista de los poetas en las trincheras, mientras la fina imagen poética «los ojos de los muertos lo buscan», donde lo que buscan es ese mundo perdido, suena de nuevo a creacionismo y ultraísmo.

Se puede seguir la lectura que hace Borges de los expresionistas alemanes en los primeros años de la década del veinte en *Textos recobrados*, que incluye reseñas, ensayos y traducciones (Kurt Heynicke, Wilhelm Klemm, Ernst Stadler, Johannes Becher, Alfred Vagts, August Stramm y otros). De hecho, se puede afirmar que el énfasis que ponen los poetas alemanes en unas pocas imágenes intensas ayudan a curar a Borges de sus excesos ultraístas. *Fervor de Buenos Aires* ya anuncia una partida del ultraísmo. Borges, al caminar por las calles de los barrios periféricos de Buenos Aires —a diferencia del *flâneur* de Baudelaire, que camina por el centro de la ciudad— se fija en imágenes de la vida cotidiana de los humildes, en el sufrimiento, en la muerte. Como ocurre también en el expresionismo, el sufrimiento humano se transmuta en el dolor que sienten los árboles, las casas, los atardeceres. Las metáforas se vuelven menos extravagantes y mucho menos frecuentes; lo que Borges, en el prólogo de *Luna de enfrente*, llama una estética de «mi pobreza» se puede leer como una reacción al delirio de las metáforas ultraístas, y del surrealismo, el movimiento de vanguardia que ocupaba el centro del escenario a mitad de los veinte y que disgustaba profundamente a Borges.

Como nota Enrique Pezzoni en su ensayo sobre *Fervor* (el artículo crítico más importante sobre ese libro), estos poemas funcionan por una especie de solipsismo, en el que las orillas de la ciudad son «metáfora/anécdota del Yo empeñado en la empresa de afirmarse y negarse» (76). En este nuevo proyecto, a la vanguardia —el espíritu colectivo de renovación, de lo «nuevo», de la ruptura— la reemplaza una búsqueda más solitaria, que aunque imbuida de un deseo de renovación estética (porque ese impulso sobrevive del Borges vanguardista) funciona más bien a través del «residuo irracional de la memoria y el recuerdo» (77). Pezzoni resume: «En el Borges grupal del

ultraísmo ya estaba presente el Borges del paseo solitario por el arrabal fabricado como ámbito para la omnipotencia del Yo soberano en su errancia entre los extremos del sí y del no» (77). El yo poético de *Fervor* es un testigo aislado de calles vacías, casas sufridas, inscripciones sepulcrales, momentos crepusculares. En ningún momento de la carrera de Borges hay mayor soledad, ni ese grado de carencia de una dimensión social. Este vaciamiento de espacios sociales es otro modo de responder al espíritu colectivo de la vanguardia, tan lleno de movimiento y entusiasmo por la modernidad.

*Luna de enfrente* continúa esta búsqueda de Buenos Aires, con un renovado enfoque en las calles periféricas y los barrios pobres (aunque incluye también poemas sobre Nîmes, Dakar y Montevideo, además de un par de poemas sobre el campo argentino). Poemas como «Calle con almacén rosao», «Al horizonte de un suburbio», «Casa como ángeles», «Último sol en Villa Ortúzar» y «En Villa Alvear» siguen desarrollando el motivo dominante de *Fervor de Buenos Aires* del poeta como caminante solitario que explora en las tardes los márgenes de la ciudad, partícipe de su pobreza, testigo de la extinción de sus tradiciones. La pobreza —una pobreza de forma, de emoción, de temática, de lenguaje— se convierte en una profesión de fe literaria, cuando Borges escribe en el primer renglón del prólogo: «Este es cartel de mi pobreza» (7).

En «Después de las imágenes», escrito de modo contemporáneo (publicado inicialmente en 1924, luego recogido en *Inquisiciones*, el primer libro de ensayos de Borges), ya se distancia del ultraísta entusiasta que había sido apenas dos años antes. Termina el ensayo afirmando que el jugar con la abrupta combinatoria de imágenes es un juego que lo puede hacer «cualquier Huidobro» (32), y agrega: «Hemos de rebasar tales juegos». A la vez, nos da una valiosa reflexión sobre la metáfora, motivo de entusiasmo por parte de los poetas jóvenes de su generación:

Dimos con la metáfora, esa acequia sonora que nuestros caminos no olvidarán y cuyas aguas han dejado en nuestra escritura su indicio. [...] Dimos con ella y fue el conjuro mediante el cual desordenamos el universo rígido. Para el creyente, las cosas son realización del verbo de Dios —primero fue nombrada la luz y luego resplandeció sobre el mundo—; para el positivista, son fatalidades de un engranaje. La metáfora, vinculando cosas lejanas, quiebra esa doble rigidez. (*Inquisiciones* 25)

Así, en el mismo ensayo donde comienza a distanciarse del fervor de la vanguardia, explica (en pasado, como si fuera una elegía por los entusiasmos de su juventud) el porqué del interés en la metáfora —como modo de repensar el mundo— que había captado su imaginación. El tiempo pasado, y la evocación final de juegos que tiene que aprender a superar, sugiere que sus ideas sobre la metáfora también se estaban transmutando de modo sutil.

«Examen de metáforas» (también publicado inicialmente en 1924 y recogido en *Inquisiciones* al año siguiente) confirma este cambio de dirección. En la extensa discusión de los modos en los que el lenguaje ordena el caos de impresiones del universo (ideas derivadas en gran parte, como ha demostrado Silvia Dapía, de las lecturas cuidadosas que hace Borges en este período de las obras de Fritz Mauthner), propone que la metáfora es el elemento del discurso que desordena los impulsos racionales. Nota, sin embargo, que la metáfora no es común en la lírica popular (que prefiere la figura de la hipérbole), y agrega: «Al coplista plebeyo [...] no puede interesarle la metáfora nueva, cuyo efecto más inmediato es el azoramiento» (*Inquisiciones* 76). A esto sigue un extenso catálogo de diferentes tipos de imágenes: las que convierten las ideas abstractas en concretas, las que convierten las ideas concretas en abstractas, las que se sirven de semejanzas en la forma, las que combinan lo visual con lo auditivo, las que convierten lo fugaz en duradero, las que establecen conexiones entre el tiempo y el espacio, las que deshacen algún elemento de la realidad a través de la negación,

las que deshacen la negación, las que transforman acontecimientos aislados en proliferación y multitud. Da ejemplos de cada uno de sus nueve tipos de imágenes, de poetas tan diversos como José Hernández, Calderón de la Barca, Virgilio, Hölderlin, Norah Lange, Quevedo y él mismo. Concluye que la completa sistematización de su empresa requeriría un libro entero, pero que éste no sería difícil de compilar: «Tal sistema sólo parecerá imposible a quienes niegan el infinito poder arreglador de nuestra inteligencia» (*Inquisiciones* 81). Así, concluye el ensayo sugiriendo que los tipos de imágenes poéticas no son muy numerosos, y que pueden catalogarse y analizarse.

En «Otra vez la metáfora», publicado en *El idioma de los argentinos* en 1928, desarrolla más la idea de que la invención de nuevas metáforas no es la tarea principal del escritor:

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 ellos; hoy quiero manifestar su inseguridad, su alma de *tal vez y quién sabe*. (*El idioma de los argentinos* 49)

Ese tono de autocrítica recorre el resto del ensayo. Al notar otra vez que la lírica popular no abunda en metáforas (pero sí hace hincapié en expresiones que hablan profundamente de la experiencia), llama a la metáfora no *poética* sino *post-poética*, algo que requiere que un «estado poético» ya esté bien establecido. Su argumento a favor de esta idea es interesante: nota (basándose en Remy de Gourmont) que muchas palabras ya fueron metáforas en su origen etimológico. Agrega que la metáfora es sólo uno de los modos que puede utilizarse para que el lenguaje se haga más enfático, pero que es un proceso débil por depender de algo ya establecido, incluso de las imágenes

fosilizadas. Concluye con la afirmación: «Me parece asimismo bien que haya metáforas, para festejar los momentos de alguna intensidad de pasión» (55), y agrega con ironía: «Cuando la vida nos asombra con inmerecidas penas o con inmerecidas venturas, metaforizamos casi instintivamente» (55). Así, la metáfora está tan presente en el funcionamiento del lenguaje que sirve como una especie de puntuación o gesto enfático; el poeta que busca crear metáforas no se fija en que son una herramienta fundamental, rutinaria del lenguaje.

Este ensayo confirma su nuevo escepticismo con respecto a la metáfora, pero también anuncia su interés en uno de los códigos poéticos más extravagantes de la historia de la literatura, el de los poetas escáldicos islandeses. «Las kenningar», publicado primero como panfleto en 1933 y después incorporado a *Historia de la eternidad* en 1936, explora el *ars combinatoria* de los poetas escáldicos (y había paralelos en la Inglaterra anglosajona y en la tradición continental escandinava), que combinaban metáforas formularias (batalla = tempestad de espadas, flechas = gansos de la batalla) en unidades cada vez más complejas (cadáver = trigo de los cisnes de cuerpos rojos). Da como ejemplo supremo «los aborrecedores de la nieve del puesto del halcón» (1:376), que se refiere a los reyes que dan regalos de monedas de plata. Estas combinaciones logran poco en términos literarios, según Borges:

No invitan a soñar, no provocan imágenes o pasiones; no son un punto de partida, son términos. El agrado —el suficiente y mínimo agrado— está en su variedad, en el heterogéneo contacto de sus palabras. (1:369)

El ensayo concluye con una confesión: «El ultraísta muerto cuyo fantasma sigue siempre habitándome goza con estos juegos» (1:380). La naturaleza lúdica de este lenguaje poético excesivo (que compara con el culteranismo), por ingenioso que sea, hace que sea inútil como modo de representar emociones o pensamientos profundos.

Para resumir hasta ahora: en los ensayos de 1924 a 1933 Borges expresa un escepticismo cada vez mayor con respecto al énfasis en la metáfora como vehículo central de la poesía. Al fijarse en su relativa ausencia de la poesía popular, argumenta que hay otras maneras de hacer que el lenguaje poético sea enfático. De este modo, se distancia del «ultraísta muerto» que había sido pero se mantiene bastante fiel a otro movimiento vanguardista que lo había interesado, el expresionismo alemán. Al continuar haciendo hincapié en lo que llama la expresión desnuda del sentimiento, se libera del ultraísmo pero no de la poesía feroz de las trincheras de la Gran Guerra.

A lo largo de las décadas siguientes Borges nunca deja de publicar poesía en revistas y diarios, pero no en nuevos poemarios: recoge su producción poética que es posterior a *Cuaderno San Martín* (1929) y anterior a *El hacedor* (1960) en las sucesivas ediciones de *Obra poética* y en *El otro, el mismo* (1964), donde incluye textos notables como «La noche cíclica» (de 1940) y «Poema conjetural» (1943). Lo que es significativo de los libros de 1960 y 1964 es el hecho de que en ellos Borges vuelve a formas tradicionales como el soneto, y a la rima y la versificación regular. Su explicación en ese momento era que su creciente ceguera (que le impidió leer y escribir después de 1955 ó 1956) lo obligaba a trabajar con formas que eran más fáciles de componer sin apoyo del papel hasta que fuera posible dictarlos. El cambio en su estética, sin embargo, refleja un retorno a las formas tradicionales: en su «Arte poética» y en una larga serie de ensayos, conferencias y entrevistas en los años sesenta y setenta, argumenta que hay pocas metáforas esenciales. Este conservadurismo estético (acompañado por sus ideas conservadoras en la política en la misma época) implica una ruptura radical con su producción de vanguardia en la década del veinte y con los textos que celebran la audacia en el uso de la metáfora (e incluso en «Las kenningar»). De estos textos tardíos sobre la metáfora, el más interesante es la conferencia que forma parte de las Norton Lectures, presentadas en Harvard en 1967–68, pero inéditas hasta el 2000 (cuando se

publicaron también en forma de CD), llamativo por el sabor antiguo del inglés de Borges, su seductora timidez, el encanto de su humor, y las hazañas prodigiosas de su memoria al citar textos poéticos muy diversos en una variedad de lenguas. En esta conferencia sobre la metáfora da sus consabidos ejemplos de este período (los ríos = la vida, el mar = la muerte, las flores = las mujeres, etc.), pero agrega de modo ingenioso que eso no implica que la cantidad de metáforas se haya agotado (ni que fuera posible agotarla). Al contrario, argumenta que hay aproximaciones radicalmente diferentes entre sí para abordar estas metáforas esenciales, y da una serie de ejemplos para probar esa idea. Al final de la conferencia dice:

though there are hundreds and indeed thousands of metaphors to be found, they may all be traced back to a few simple patterns. But this need not trouble us, since each metaphor is different: every time the pattern is used, the variations are different. And the second conclusion is that there are metaphors—for example, «web of men» or «whale road»— that may not be traced back to definite patterns.

So I think that the outlook—even after my lecture—is quite good for the metaphor. Because, if we like, we may try our hand at new variations of the major trends. The variations would be very beautiful [...] [and] will strike the imagination. But it may also be given to us—and why not hope for this as well?— it may also be given to us to invent metaphors that do not belong, or that do not yet belong, to accepted patterns. (40-41)

Su tesis, entonces, es bastante sutil: rechaza las metáforas extravagantes que eran típicas del ultraísmo y de los otros movimientos de vanguardia, cuyo propósito era asombrar al lector, pero no declara estrictamente que la cantidad de metáforas sea limitada. Al celebrar «new variations of the major trends» hace explícita una idea importante sobre la literatura en general, la de que la repetición frecuentemente implica la divergencia. Esta idea, que es esencial en los famosos relatos «Pierre Menard, autor del Quijote» (1939) y «Tlön, Uqbar,

Orbis Tertius» (1940),<sup>7</sup> abre nuevos caminos a la exploración poética.

El famoso texto «Arte poética», que cierra una sección de *El hacedor*, después de enumerar una serie de las metáforas «esenciales» (río = tiempo, sueño = muerte, día = vida, etc.), afirma que la poesía «es inmortal y pobre» (843), y concluye:

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. (2:221)

La tesis aquí parece ser la misma de la conferencia Norton de unos seis años después, que las variaciones son tan importantes como los temas. «Prodigios» está en el mismo registro que «asombro» y «sorpresa», valores literarios de los cuales Borges había renegado en la década del veinte (aunque no hay nada tan sorprendente y asombroso como la literatura que escribiría después). Borges celebra aquí, como en Harvard, las «interminables» posibilidades de la poesía, y central a esta cualidad infinita son las siempre renovadas posibilidades de la metáfora.

7 Véase mi *Fuera de contexto* 28-34.