

LA EMOCIÓN ANTE LAS PALABRAS: TEORÍA DE BORGES SOBRE EL LENGUAJE POÉTICO

Pablo Castellanos

Universidad Nacional de Colombia – Bogotá, Colombia

pablocastle@gmail.com

El artículo expone la teoría de Jorge Luis Borges sobre el lenguaje poético, la cual permite comprender el trabajo de los poetas con la palabra. El problema central es la tensión entre el carácter abstracto y el carácter mimético del lenguaje. Según Borges, la abstracción es un obstáculo para el interés de la poesía, interés que consiste en conservar —en la lectura— las emociones de las que la poesía surge, experimentadas ante las circunstancias esenciales de las cosas. Conforme a lo anterior, el artículo explica tal obstáculo, y expone —en el marco de la teoría borgeana— cómo la poesía lo supera gracias al carácter mimético o concreto del lenguaje.

Palabras clave: abstracción del lenguaje; crítica moderna de poesía; experiencia estética; Jorge Luis Borges; mimesis; teoría de la poesía.

THE EMOTION AT THE WORDS: BORGES'S THEORY OF POETIC LANGUAGE

The paper presents Jorge Luis Borges's theory of poetic language, which allows the reader to understand the poet's work with words. The central problem is the tension between the abstract and the mimetic feature of language. According to Borges, abstraction is an obstacle to the purpose of poetry, which is to preserve the emotions from which it springs and which are aroused by the essential circumstances of things. The paper explains this obstacle and shows —in the context of Borges's theory— how poetry surmounts it due to the other aspect of language: its mimetic character.

Keywords: abstract nature of language; aesthetic experience; Jorge Luis Borges; mimesis; modern criticism of poetry; theory of poetry.

Por medio de la palabra el hombre está
ligado al lenguaje de las cosas.

Walter Benjamin, “Sobre el lenguaje en general
y sobre el lenguaje de los humanos”, 68

Todo aquello que el hombre en el comienzo oyera o viera con sus ojos...
o palpara con sus manos fue... palabra viva; [...]. Con esta palabra
en la boca y en el corazón, el surgimiento del lenguaje fue tan
natural, tan cercano y ligero como un juego de niños.

Johan Georg Hamann, citado por Walter Benjamin
en “Sobre el lenguaje en general
y sobre el lenguaje de los humanos”, 69

Introducción

HAY UNA TEORÍA SOBRE EL lenguaje poético que subyace a la crítica literaria de Borges. Plantear esto sería, en apariencia, contrario a las opiniones del autor, quien descreía de las teorías sobre la literatura o, en el mejor de los casos, las consideraba como meros estímulos para acercarse a las obras o ensayar su invención. En el ensayo “Nathaniel Hawthorne” (1949), publicado en *Otras inquisiciones*, Borges dice: “En el decurso de una vida consagrada menos a vivir que a leer, he verificado muchas veces que los propósitos y teorías literarias no son otra cosa que estímulos y que la obra final suele ignorarlos y hasta contradecirlos” (1978c, 681). Más de veinte años después, en el prólogo a *La rosa profunda*, plantea nuevamente esta idea: “Las teorías, como las convicciones de orden político o religioso, no son otra cosa que estímulos. Varían para cada escritor. Whitman tuvo razón al negar la rima; esa negación hubiera sido una insensatez en el caso de Hugo” (1989, 423). Pero más allá de descalificar la teoría (e incluso la crítica) literaria, o de negar su valor, se puede suponer la razón por la cual el autor manifiesta que esa práctica lo tiene sin cuidado, a saber: privilegiar la experiencia directa con las obras.

Siempre —escribe Borges en 1978— les he dicho a mis estudiantes que tengan poca bibliografía, que no lean críticas, que lean [y relean] directamente los libros; entenderán poco, quizá, pero siempre gozarán y estarán oyendo la voz de alguien. Yo diría que lo más importante de un autor es su entonación, lo más importante de un libro es la voz del autor, esa voz que llega a nosotros. (1995, 20)

Ahora bien, deja de ser inconcebible una teoría borgeana sobre el lenguaje cuando se acepta que hay una alarmante unidad en las sugestivas y esclarecedoras opiniones de Borges sobre la obra de autores que lo acompañaron a lo largo de su vida. Uno de los conceptos más importantes que conforman dicha unidad es el de *eficacia* (en sentido poético), que remite a un momento objetivo, o sea, al mecanismo de la obra para cumplir su propósito, y a otro subjetivo, que podría expresarse como la felicidad o la emoción del lector. Ambos momentos se determinan mutuamente, es decir: la eficacia del mecanismo de una obra se comprueba o se siente en la lectura, y el agrado en la lectura obedece a la eficacia con que las obras tratan sus asuntos.

En cuanto al momento subjetivo, se puede recordar la cita de Borges cuando se refiere a la frase de Montaigne “no hago nada sin alegría” (1995, 19). Dice el autor argentino: “Montaigne apunta a que el concepto de lectura obligatoria es un concepto falso. Dice que si él encuentra un pasaje difícil en un libro, lo deja; porque ve en la lectura una forma de felicidad” (19). El autor está de acuerdo con Montaigne en que la felicidad —la lectura, en este caso— no debe requerir ningún esfuerzo. Lo que Borges no comparte de Montaigne es su salvedad de que si bien los libros son una felicidad, esta es lánguida. Cuando Borges cita a Emerson, pone de manifiesto que

[...] una biblioteca es una especie de gabinete mágico. En este gabinete están encantados los mejores espíritus de la humanidad, pero esperan nuestra palabra para salir de su mudez. Tenemos que abrir el libro, entonces ellos despiertan. [Además, dice Emerson]

que podemos contar con la compañía de los mejores hombres que la humanidad ha producido [...]. (20)

Esta experiencia estética con los libros significa en Borges el placer ante la presencia de la poesía, que acoge en su familia a la prosa (donde prima el sentido de las palabras y la abstracción) y al verso (con su canto e intensidad). En Borges, la poesía es una pasión y un placer (2001, 16). Por ende, los libros son solo ocasiones para la poesía, y no objetos inmortales. Por un lado, esto significa que la poesía (la emoción ante las palabras, como dice Borges en su madurez) puede darse ante el título de una película, la letra de una canción popular o, incluso, en las páginas de un gran o famoso escritor (30-31). Por otro lado, significa que, como la connotación de las palabras y el lector cambian con el paso del tiempo, la acción de este fluir puede ofrecer dos casos: “el caso de que el tiempo degrade a un poema y las palabras pierdan su belleza; y también el caso de que el tiempo enriquezca al poema, en lugar de degradarlo” (33). El primer caso podría hacer que una obra clásica fuera olvidada. El segundo caso es el que más le interesa a Borges (33), y de allí toma los ejemplos para dar cuenta de la experiencia de la poesía en lugar de imponer una definición clara y distinta, como a veces exige la razón.

En su posición como lector, Borges anota que la poesía es una experiencia estética, es decir, una presencia que se siente con todo el cuerpo. En esta medida, la poesía es una experiencia concreta, no un concepto. Es una experiencia concreta así como lo son

[...] el sabor del café, el color rojo o amarillo o el significado de la ira, el amor, el odio, el amanecer, el atardecer o el amor por nuestro país. Estas cosas están tan arraigadas en nosotros que solo pueden ser expresadas por esos símbolos comunes que compartimos. (34) ¹

1 Como la poesía es una experiencia estética, es superior dar ejemplos de la poesía y explicar su mecanismo en cada caso, en lugar de definirla. Desde este punto de vista, Borges dice que hablar abstractamente de la poesía es una forma de tedio o de haraganería (1997, 152).

De ahí lo inconveniente que es definir de manera abstracta las cosas en poesía, en lugar de sugerir las circunstancias esenciales e, incluso, íntimas de algo para conocerlo, como, por ejemplo, lo hace Enrique Banchs, quien escribió que *el espejo es como un claro de luna en la penumbra*, o aquella metáfora persa que dice que *la luna es el espejo del tiempo*. De acuerdo con Borges, estas palabras aluden al misterio que el espejo encierra (al ser comparado con la luna [1997, 161]), así como a la fragilidad y la eternidad de la luna (al ser comparada con el espejo y el tiempo [144]).

En poesía, según lo dicho por el autor en *Arte poética* (2001, 128), lo más importante es la transmisión genuina (o eficaz) de una emoción y que la imaginación del lector acepte esa emoción. En Borges, la convicción y la veracidad poéticas están por encima de la verdad y la realidad; estas no son las que validan necesariamente los estímulos de las emociones, los cuales adquieren validez por el hecho de remitir a los asuntos del universo, que en muchas ocasiones son problemas que quedan “felizmente sin resolver” (1995, 84), como el del tiempo². “Creo que, en poesía, la emoción es suficiente” (2001, 128), escribe. Esta emoción se hace posible gracias a que la

-
- 2 Para Borges, son ilimitados los estímulos o las motivaciones de la emoción en poesía. En seguida, un ejemplo de esto, dado por el autor en la enumeración de motivos del problema filosófico de la muerte: las formas de la mortalidad personal; la vida en el más allá o sus proyecciones; la nostalgia de la Tierra una vez unos seres imaginarios gozan de la vida eterna; la transmigración de las almas (por cierto, poética y más interesante para Borges que la inmortalidad personal); la esperanza de que las grandes almas no mueren con el cuerpo (entonces se recuerda a Goethe que escribió, tras la muerte de un amigo: “Es horrible suponer que Wieland haya muerto inexorablemente”); la valentía ante la muerte de un hombre que no habla de su muerte inmediata (como Sócrates, quien en el último día de su vida, no dijo que estaba por morir, sino que reflexionó que el placer y el dolor son inseparables); las doctrinas de Locke, Berkeley y Hume (tan terrestres como para haberle dado cabida en sus teorías a la existencia de la inmortalidad del alma); la muerte como una sensación; el dormir como una forma de muerte; el suicidio; el cesar; el existir por siempre; la muerte como la cura del mal esencial; el hecho de creer que con la muerte el porvenir será negado (como lo muestra el poema de Victor Hugo: “Iré solo en el medio de la fiesta / nada faltará en el mundo radiante y feliz”) (Borges 1995, 26-37).

poesía es lenguaje vivo y, por ende, conserva su carácter mimético o la relación inmediata de las palabras con su objeto, que remite a un asunto o una realidad.

Con respecto a la relación del lenguaje y la realidad, Borges dice que el lenguaje no corresponde a esta. En *Siete noches* —la serie de conferencias en el Teatro Coliseo de Buenos Aires en 1977—, el autor explica por qué el lenguaje es distinto de la realidad. En la conferencia “La poesía” anota Borges:

Hay un concepto que se atribuye al cuentista Horacio Quiroga, en el que dice que si un viento frío sopla del lado del río, hay que escribir simplemente: *un viento frío sopla del lado del río*. Quiroga, si es que dijo esto, parece haber olvidado que esa construcción es algo tan lejano de la realidad como el viento frío que sopla del lado del río. ¿Qué percepción tenemos? Sentimos el aire que se mueve, lo llamamos viento; sentimos que ese viento viene de cierto rumbo, del lado del río. Y con todo esto formamos algo tan complejo como un poema de Góngora o como una sentencia de Joyce. Volvamos a la frase “el viento que sopla del lado del río”. Creamos un sujeto: *viento*; un verbo: que *sopla*; en una circunstancia real: *del lado del río*. Todo esto está tan lejos de la realidad; la realidad es algo más simple. Esa frase aparentemente prosaica, deliberadamente prosaica y común elegida por Quiroga es una frase complicada, es una estructura. (1997, 145-146)

Si bien la distinción es clara, Borges además dice que el lenguaje es una obra o creación poética, un hecho estético o una experiencia estética, en vista de que para él no puede hablarse de texto literario sin un lector. Escribe: “El lenguaje es una creación estética. Creo que no hay ninguna duda de ello, y una prueba es que cuando estudiamos un idioma, cuando estamos obligados a ver las palabras de cerca, las sentimos hermosas o no” (148). Esto significa que el lenguaje está dado a la sensibilidad y a todo el ser del lector, lo cual obedece a que en el origen del lenguaje los hombres quisieron expresar con

palabras la experiencia cercana que tenían con las cosas y con la naturaleza. Borges ofrece un ejemplo de lo anterior al hablar de la palabra “luna” en varios idiomas:

Alguien —pero no sabremos nunca el nombre de ese alguien—, nuestro antepasado, nuestro común antepasado, le dio a esa cosa el nombre de *luna*, distinto en distintos idiomas y diversamente feliz. Yo diría que la voz [...] inglesa *moon* tiene algo pausado, algo que obliga a la voz a la lentitud que conviene a la luna, que se parece a la luna, porque es casi circular, casi empieza con la misma letra con que termina. (143-144)

La conclusión parcial que se puede sacar de lo anterior —y se dice parcial pues este es el tema del presente artículo— es que si bien el lenguaje no es la realidad, sí es una creación estética destinada a expresarla o, mejor, a expresar las circunstancias íntimas de los asuntos del universo, como lo sabía muy bien uno de los maestros de la eficacia poética, Dante, cuyos personajes “vivían en una palabra, en un acto” y “siguen viviendo y renovándose en la memoria y en la imaginación de los hombres” (1997, 26). Por eso, para Borges la poesía (o el lenguaje poético) está más cerca de la realidad que la prosa (145), si bien para él esta puede tener los rasgos de la poesía³.

Las palabras y la inmediatez de la música

En el capítulo once del libro sobre Carriego (1930), titulado “Historia del tango”, Borges deja entrever un aspecto de la eficacia de lo poético. La característica fundamental de la eficacia poética es la

3 Sobre la distinción del lenguaje y la realidad, en 1951 escribe Borges en el artículo “Del culto de los libros” (1978c, 716): “El mundo, según Mallarmé, existe para un libro [...]”. Esta referencia invita a considerar que un libro o, en este caso, una obra literaria o poética permite comprender el fluir de la vida, que es contingente; Borges duda que el mundo tenga sentido, es decir, que sea una escritura orgánica, una escritura divina que se pueda leer con el método exegético que los cabalistas judíos le aplicaron a la Escritura (722).

transmisión genuina de las emociones ante la cercanía de las cosas, es decir, la expresión en palabras de la motivación de las emociones, a saber: las circunstancias esenciales o íntimas de las cosas. La eficacia poética se da en la medida en que esas emociones puedan ser confirmadas por el lector, en la medida en que la cercanía de cualquier evento o documento de la vida o los libros pueda suscitar en la lectura las emociones surgidas en la experiencia de tal evento. Según Borges, en el proceso de composición de la poesía, dichas emociones se vuelven un objeto u otro de los materiales con los que se construye la obra, luego se consideran como un efecto de tal construcción poética o de la unidad de la pieza, no de la inmediatez que las motivó. Al parecer, la música es un arte que ha cumplido con el sagrado encargo de suscitar en la recepción las emociones de las que surgió.

El apartado sobre el tango marca el estelar comienzo de las reflexiones de Borges sobre música y literatura, cuyo propósito más importante, evidenciado a lo largo de su crítica literaria, es mostrar una de las aspiraciones de la poesía: lograr la inmediatez de la música. En una conferencia de finales de los años sesenta, dice el autor:

Walter Pater escribió que todas las artes aspiran a la condición de la música. La razón obvia (hablo evidentemente como lego en la materia) sería que, en música, la forma y el contenido son inseparables. La melodía, o cualquier pieza musical, es una estructura de sonidos y pausas que se desarrolla en el tiempo, una estructura que, a mi parecer, no puede dividirse. La melodía es la estructura, y a la vez las emociones de las que surgió y las emociones que suscita. (2001, 97)

Más allá de indagar por el concepto de música con el que trabaja Borges, lo importante es dar cuenta de la preocupación del autor por la separación de la forma (el sonido y su correspondiente signo) y el contenido de las palabras (o lo que *se* expresa en estas), que forman parte del material literario y, específicamente, poético. A partir del siguiente pasaje, perteneciente a la “Historia del tango”, Borges aborda a través de un caso concreto la discusión sobre esa histórica escisión del lenguaje:

La índole sexual del tango fue advertida por muchos, no así la índole pendenciera. Es verdad que las dos son modos de manifestaciones de un mismo impulso, y así la palabra *hombre*, en todas las lenguas que sé, connota capacidad sexual y capacidad belicosa, y la palabra *virtus*, que en latín quiere decir coraje, procede de *vir*, que es varón. (1978a, 160-161)

Ahora bien, en lo que respecta a expresar la esencialidad del tango, “hablar de tango pendenciero no basta; yo diría que el tango y que las milongas expresan directamente algo que los poetas, muchas veces, han querido decir con palabras: la convicción de que pelear puede ser una fiesta”. Por ejemplo: “en la *Iliada* se habla de aqueos para quienes la guerra era más dulce que regresar en huecas naves a su querida tierra natal”; “en la vieja epopeya sajona que inicia las literaturas germánicas, en el Beowulf, el rapsoda llama *sweorda gelac* (juego de espadas) a la batalla”; y “a principios del siglo XVII, Quevedo, en una de sus jácara, llamó a un duelo *danza de espadas*, lo cual es casi el *juego de espadas* del anónimo anglosajón” (161). El joven Borges dice que todos estos ejemplos de que “pelear puede ser una fiesta” son de irrecusable eficacia,

[...] sin embargo, adolecen del pecado original de lo literario: son estructuras de palabras, formas hechas de símbolos. *Danza de espadas*, por ejemplo, nos invita a unir dos representaciones dispares, la del baile y la del combate, para que la primera sature de alegría a la última, pero no habla directamente con nuestra sangre, no recrea en nosotros esa alegría (161).

En cambio, “el tango antiguo, como música, suele directamente transmitir esa belicosa alegría cuya expresión verbal ensayaron, en edades remotas, rapsodas griegos y germánicos” (161). La razón de este logro es que, y aquí Borges parafrasea a Schopenhauer⁴, “la

4 Borges remite al lector al numeral 52 de *El mundo como voluntad y representación* y, si bien no anota la edición ni la página donde se encuentran estas reflexiones del pensador alemán, posiblemente se trata del siguiente pasaje:

música no es menos inmediata que el mundo mismo; sin mundo, sin un caudal común de memorias evocables por el lenguaje, no habría, ciertamente, literatura, pero la música prescinde del mundo, podría haber música y no mundo. La música es la voluntad, la pasión [...]” (161).

Con esto, desde luego, Borges no quiere decir que la poesía se lamenta por no ser música, lo cual carece de sentido; tampoco está abogando por que la poesía anule el mundo y se ponga al servicio de la acústica (ya ha explicado el autor que la razón de ser de la literatura es precisamente ese caudal de memorias evocables llamado *mundo*). Se trata de aspirar a la inmediatez de la música, dicho de otra manera: aspirar a que las palabras puedan producir inmediatamente la emoción que por sí mismo no logra su significado, cuyas representaciones no *tocan* al lector en la medida en que no son voluntad⁵ ni pasión, sino abstracciones que en muchas ocasiones

“Aún podría añadir aquí muchas cosas sobre la forma en que percibimos la música, a saber, única y exclusivamente en el tiempo y por el tiempo, con absoluta exclusión del espacio y sin el influjo del conocimiento de la causalidad, es decir, del entendimiento, pues los sonidos producen ya su efecto, como impresión estética, sin que pongamos atención en sus causas, como sucede en la intuición” (2000, 210). En lo que respecta al espacio y el tiempo, en *Discusión* (1978b, 200) el poeta argentino deja ver ya lo preeminente que será el tiempo en su obra. Dice: “El espacio es un incidente en el tiempo y no una forma universal de intuición, como impuso Kant”. Borges argumenta esta idea diciendo que “hay enteras provincias del Ser” que no requieren el espacio: las de la olfacción y audición, y cita a Spencer, que razona: “Quien pensare que el olor y el sonido tienen por forma de intuición el espacio, fácilmente se convencerá de su error con solo buscar el costado izquierdo o derecho de un sonido o con tratar de imaginarse un olor al revés” (citado en Borges 1978b, 200-201). Lo anterior está precedido de una verdad que siempre interesó a Borges: el hombre, además de ser dueño de tres jerarquías (la muerte, el acto de dormir y los sueños), “tiene el *yo*: vale decir, la memoria de lo pasado y la previsión de lo porvenir, vale decir, el tiempo” (1978b, 199). Borges le da a los hombres una atribución que, dice el autor, antes le dieron Rudolf Steiner, Korzybski y Schopenhauer: la de únicos habitantes del tiempo, de únicos previsores e históricos.

- 5 En un ensayo de 1928 titulado “La penúltima versión de la realidad”, y publicado en *Discusión* (1932), Borges vuelve a citar a Schopenhauer y el alto valor que tiene el arte musical para el filósofo de la voluntad. “*La música*, escribe —Schopenhauer—, es una tan inmediata objetividad de la voluntad,

ya poco o nada tienen que ver con aquello que significan; no hay vida en ellas. Según lo anterior, la abstracción del lenguaje impide la experiencia inmediata de la poesía, pues dicha abstracción tiende a romper la correspondencia entre la forma de las palabras y aquello que estas expresan o significan. Además de conformar una estructura, las palabras deben ser las emociones de las que surgieron y las emociones que suscitan. Sobre la emoción ante las palabras, ante el lenguaje vivo, dice el Borges maduro en *Arte poética*:

[...] pienso que escritores como Góngora, John Donne, William Butler Yeats y James Joyce están justificados. Sus palabras, sus estrofas, puede que sean improbables; puede que encontremos rarezas en ellas. Pero se nos hace sentir que detrás de esas palabras hay una emoción verdadera. Esto nos bastaría para brindarles nuestra admiración. (2001, 117)

Sobre la abstracción y el significado material, concreto, del lenguaje

En cuanto a la eficacia del lenguaje poético, es importante preguntarse cómo la poesía, según Borges, afronta el problema de la abstracción del lenguaje, pues no es suficiente que los hechos posean un nombre para tener una experiencia de ellos. La respuesta reza: las palabras en poesía albergan y transmiten las emociones de las que surgieron, gracias a que expresan el alma de las cosas o sus circunstancias esenciales e íntimas; así, cumplen con las demandas de los asuntos que ocupan a la obra de arte y le restituyen al lenguaje su carácter mimético. Cuando esto no ocurre, se puede decir

como el universo" (1978b, 201). En el marco de la obra de Schopenhauer, la objetivación de la voluntad es la forma por excelencia de la manifestación de la vida, de la existencia. La voluntad es pulsión y acto... En esa medida, en la recepción de la música el receptor está ante una experiencia tan sentida como el mismo universo.

que las cosas son falseadas o, de acuerdo con el pensador Walter Benjamin, no son redimidas del enmudecimiento y, por consiguiente, de la tristeza propios de lo que no puede expresarse en la palabra, como pasa con la naturaleza y las cosas en general. Uno de los peligros que encierra la abstracción es la crueldad de las definiciones; también, el hecho de que en el proceso de composición de la obra, los asuntos del arte o la poesía puedan diluirse en el mundo interior de un poeta.

Existen puntos en común entre los problemas que ve Borges en la abstracción del lenguaje para la experiencia de la poesía y la exposición de aquel fenómeno por parte de Benjamin en su ensayo, de 1916, “Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos”. La afinidad de esos dos pensamientos permite exponer ampliamente la teoría del escritor argentino sobre el lenguaje poético.

En el escrito mencionado, Benjamin escribe que el lenguaje es la comunicación de contenidos espirituales, la expresión del ser interior de las cosas (2001, 59). Además del ser humano, el lenguaje está presente en todas las cosas: en la lámpara, en la montaña, en el zorro, etc. (62). “Está en la naturaleza de todas las cosas y [todos los] eventos comunicar su contenido espiritual” (59) o, si pensamos en Borges, sus circunstancias esenciales. Benjamin distingue el lenguaje humano del lenguaje de la naturaleza y las cosas, pues este no es verbal, no posee el principio puro de la forma lingüística, el sonido o voz fonética (65), como sí lo tiene el lenguaje humano, cuya entidad o naturaleza espiritual se expresa *en* la palabra, no a través de ella. En esta medida, las cosas se expresan en sus lenguajes particulares, desde su mudez, y pueden ser conocidas cuando alcanzan a expresarse en la palabra humana, que nombra las cosas: decir que las cosas son conocibles en sus nombres es lo mismo que reconocer que el ser humano conoce en el nombre. Los lenguajes de las cosas, explica el autor, ingresan en el lenguaje del hombre para robarle a este último la base común de su lenguaje espiritual, o sea, el habla. Así, el hombre puede nombrar esa mudez (72). Si la naturaleza no se expresa en el nombre, permanece enmudecida.

Si bien el lenguaje humano está para redimir a la naturaleza de su mudez y expresarla, anota Benjamin (73), el hombre abandonó este cometido al dejar de conocer a las cosas desde dentro, para pasar a preguntarse por ellas desde afuera: la palabra humana dejó de ser conocimiento íntimo de las cosas, y devino juicio sobre ellas. Esto significó la caída del lenguaje en el plano de la abstracción. Esta caída, tanto para Benjamin como para Borges, sucede a un pasado remoto en el que el lenguaje humano expresaba a las cosas. Benjamin habla de un pasado místico. Por su parte, Borges habla de un pasado histórico cuando, por ejemplo, recuerda a Chesterton, quien observó que el lenguaje es un hecho artístico inventado por guerreros y cazadores (1978c, 662): la lengua ha sido desarrollada a través de mucho tiempo por campesinos, pescadores y caballeros; “no surge de las bibliotecas, sino de los campos, del mar, de los ríos, de la noche, del alba” (2001, 101). Un momento en el que también para Borges, como puede conjeturarse, la naturaleza se expresaba o conocía en las palabras humanas⁶.

La abstracción es entendida por Benjamin como un conocimiento desde afuera de las cosas, que es problemático por significar que la palabra humana dejó de expresar el ser de la naturaleza, que antes se comunicaba en el lenguaje humano y, así, se hacía conocible en la palabra. “Este —dice Benjamin— es el verdadero pecado original del espíritu lingüístico. La palabra como comunicante exterior” (2001, 71).

6 Respecto al origen del lenguaje, vale la pena señalar que tanto Benjamin como Borges se valen de la historia hebrea según la cual Dios creó el universo de la palabra al nombrar las cosas. Esto con el fin de señalar la fuerza o el poder que tuvo en su origen la palabra para engendrar o construir un mundo enfrente. Ambos autores ven en la palabra hacedora de Dios la relación absoluta entre nombre y entendimiento, es decir: la palabra hacedora hace conocibles a las cosas en sus nombres. Esto se perdió luego del pecado original del lenguaje, el momento a partir del cual se rompió la correspondencia entre el nombre y lo nombrado. No sobra decir que los dos escritores acuden a la Biblia para “recoger —como dice Benjamin— lo que el texto bíblico de por sí revela respecto de la naturaleza del lenguaje” (Benjamin 2001, 66; véase además Borges 2001, 102). En lo que respecta a la teoría de Borges sobre la poesía, esta es el ámbito donde las palabras son devueltas al origen, en el sentido de que la vida de las cosas se expresa en ellas (2001, 100).

Dicho con otras palabras: el pecado radica en que el lenguaje humano deja de expresar la entidad lingüística de las cosas, o sea, lo que de ellas es comunicable, su lenguaje⁷, para pasar a comunicarlas desde afuera y parodiar así su entidad espiritual o aquello que se comunica, que se expresa en el lenguaje. Respecto de la palabra humana, a lo sumo alguien “podrá asumir que comunica algo a otros hombres, pues eso es lo que la palabra facilita, la palabra con que señalo una cosa” (62)⁸. Pero, con respecto a las cosas, es exteriormente comunicante. Un sentido similar tienen las palabras de Borges sobre el pecado original de lo literario, cuyas estructuras de palabras pueden correr el albur de no expresar aquello que refieren.

Se dijo que el hombre conoce en el nombre, en su lenguaje. Pero debido a la caída en la abstracción, se habla del lenguaje del conocimiento externo, que opta por conocer a las cosas desde afuera de sí; esto lo convierte en un lenguaje sentenciador fundado en la charlatanería. El lenguaje abstracto reflexiona sobre sí mismo, y por eso es como una especie de serpiente que se muerde la cola. Escribe

7 Explica Benjamin que aquello que en la entidad espiritual es comunicable es su lenguaje y, por ende, lo comunicable *en* el lenguaje se comunica (2001, 61). Cada lenguaje se comunica a sí mismo y en sí mismo. Por eso, es el médium de la comunicación. Esto aplicado a los seres humanos, continúa el escritor, “significa que el ser humano comunica su propia entidad espiritual *en* su lenguaje”, el cual habla en palabras. “En consecuencia, *la naturaleza lingüística de los hombres radica en su nombrar de las cosas*” (62).

8 Lo comunicable es el lenguaje, la entidad lingüística; por su parte, la entidad espiritual, tanto de las cosas como del ser humano, es aquello que se comunica *en* ese lenguaje. Lo que diferencia el lenguaje de las cosas del lenguaje humano es que la entidad lingüística y la espiritual son lo mismo en el hombre, mientras que en las cosas son diferentes. Como “el nombre tiene el sentido único y la significación incomparable de constituir de por sí el ser más profundo del lenguaje”, entonces la entidad espiritual del ser humano *se* puede expresar absolutamente en su lenguaje. Esto significa “que el lenguaje es *la entidad espiritual por excelencia* del hombre” (2001, 63). Toda naturaleza, afirma Benjamin, “en la medida en que se comunica, se comunica en el lenguaje y, por ende, en última instancia, en el hombre” (63). “Solo merced a la entidad lingüística de las cosas accede [el hombre] desde sí mismo al conocimiento de ellas, en el nombre, [en la palabra]” (63). Sin embargo, es importante tener en cuenta que la entidad espiritual de las cosas solo trasluce cuando es comunicable o está directamente resuelta en el ámbito lingüístico (61).

Benjamin: “Con el pecado original [del lenguaje], y dada la mancillación de la pureza eterna del nombre, se elevó la mayor rigurosidad de la palabra sentenciadora: el juicio” (2001, 71). Esa pureza eterna se refiere a que “el nombre [...] ofrece el fundamento en el que echan raíces sus elementos concretos”, mientras que “los elementos lingüísticos abstractos echan, a su vez, raíz en palabras sentenciadoras, en el juicio. La inmediatez (la raíz lingüística) de la comunicabilidad de la abstracción está dada en el juicio sentenciador” (72), mientras que la inmediatez del lenguaje humano en su origen expresaba de manera inmediata el ser lingüístico de las cosas, es decir, el nombre era el médium de ese ser. Esta característica medial es comparable a la *inmediata objetividad* con que, dice Borges, la música expresa lo concreto o, mejor, las *circunstancias esenciales e íntimas* de lo concreto. Sea dicho de paso que esta frase sintetiza muy bien los tres aspectos que conforman la eficacia de lo poético en Borges: primero, la traducción al lenguaje humano de aquello que comunican las circunstancias ya descritas de las cosas; segundo, la objetividad artística para cumplir con las demandas de lo que se comunica; y tercero, la inmediatez o cercanía en la lectura del objeto del arte.

Asimismo, la rigurosidad de la palabra sentenciadora equivale en Borges a lo explícito, al razonamiento, cuya contraposición es la *sugerencia* a través de recursos literarios como la metáfora, que apela a la imaginación y puede así contribuir en la restitución de la pureza eterna del lenguaje, si se piensa en los términos de Benjamin. La preocupación de Borges por el cumplimiento de las demandas objetivas de la obra de arte y, como se verá más adelante, por el carácter concreto o mimético del lenguaje, es precisamente la manera como el autor argentino previene del abismo de la abstracción o la charlatanería, que, en el ámbito de la literatura, podría interpretarse como falsedad. Tanto la objetividad artística como la restitución del carácter mimético del lenguaje se han logrado —desde el punto de vista borgeano— en todas las lenguas, a pesar de que estas siempre están expuestas a la confusión lingüística que dejó el pecado original, de acuerdo con la explicación de Benjamin (72).

Con la abstracción, según Benjamin, el lenguaje humano deja de ser el médium del ser lingüístico de las cosas, y pasa a juzgarlas desde afuera en la forma del juicio; esto lo convierte en un mero medio instrumental de la comunicación. Aceptado lo anterior, “se hace ya imposible alegar —dice el autor—, de acuerdo con el concepto burgués del lenguaje, que la palabra está solo coincidentalmente relacionada con la cosa; que es signo, de alguna manera convenido, de las cosas o de su conocimiento” (68)⁹. Este pecado original tiene para Benjamin una triple significación. La anterior es la primera significación del pecado original del lenguaje, o sea: que “el ser humano se extrae de la pureza del lenguaje del nombre, lo transforma en un medio; de hecho en un conocimiento que no le es adecuado, y que, por consiguiente, convierte parcialmente al lenguaje en *mero signo*” (71). La segunda significación “indica que del pecado original surge, como restitución por la inmediatez mancillada del nombre, una nueva magia del juicio que ya no reside, bienaventurada, en sí misma”. Como tercera significación “puede aventurarse la suposición de que asimismo el origen de la abstracción no sea más que una facultad del espíritu del lenguaje, resultante del pecado original” (71).

Según esto, la abstracción es una facultad del espíritu del lenguaje, resultado del abandono, por parte del ser humano, de las cosas, para someterlas: el lenguaje del ser humano deja la inmediatez de la comunicación de lo concreto, a saber, la expresión del ser interior de las cosas en el nombre, y cae en el abismo de la mediatez de toda comunicación, la palabra como medio, la palabra vana, el abismo de la charlatanería (72). Lo anterior mantiene una relación con el concepto de lenguaje muerto en Borges, o sea, las palabras que no transmiten las sensaciones de las que surgieron (2001, 116-117).

9 “He aquí el enfoque burgués del lenguaje”, según el cual “la palabra es el medio de la comunicación, su objeto es la cosa, su destinatario, el hombre” (2001, 62). Este es el insostenible vacío del enfoque burgués del lenguaje que Benjamin aclara en su ensayo, para demostrar que, en la posición sobre su origen, el lenguaje no sabe de medio, objeto o depositario de la comunicación” (62).

Ahora bien, explica Benjamin que con la abstracción comienza “esa otra mudez que entendemos como la tristeza profunda de la naturaleza” (2001, 72), que se lamenta por el lenguaje, pues por un lado carece de habla y, por otro, el hombre le adjudica un lenguaje que habla desde afuera de ella. “Es una verdad metafísica que, con la adjudicación del lenguaje, comenzaron los lamentos de toda naturaleza” (72). Esta frase tiene, continúa Benjamin, un doble sentido. Significa primero que ella se lamentaría por el lenguaje, por carecer del habla, lo que constituye “la gran pena de la naturaleza (y por querer redimir la vida y el lenguaje de los *hombres* en la naturaleza, y no solo el del poeta, como suele asumirse)” (73). En segundo lugar ella se lamentaría en la medida en que el lamento es “la expresión más indiferenciada e impotente del lenguaje; casi no contiene más que un hálito sensible. Allí donde susurren las plantas sonará un lamento” (73). La naturaleza se entristece por su mudez, anota el autor.

No obstante, la inversión de la frase nos conduce a mayores profundidades de la entidad de la naturaleza: la tristeza de la naturaleza la hace enmudecer. En todo duelo o tristeza, la máxima inclinación es a enmudecer, y esto es mucho más que una mera incapacidad o falta de motivación para comunicar. Es que lo afligido se siente tan íntimamente conocido por lo no conocible. (73)

El hombre conoce en el nombre, sí, con toda la magia y rigurosidad que pueda encerrar tal conocimiento. El problema radica en que el signo lingüístico dista mucho de ser lo que fue alguna vez, un nombre propio, porque habla desde afuera de las cosas. Se trata del peligro que encierra el lenguaje abstracto: la posibilidad de la vacuidad del nombre propio, el hecho de que las cosas estén innombradas en el lenguaje humano, de que este se constituya en el símbolo de lo incomunicable tras el enmudecimiento de las cosas (73). Ese es el mismo problema que ve el escritor argentino en el lenguaje que, en cuanto símbolo, se propone expresar a las cosas. Según esto, y de manera paradójica, el lenguaje abstracto y su espíritu interrogador

corren el riesgo de tener vedado el acceso a su más preciada joya: la objetividad. Porque el ser humano deja de nombrar a las cosas así como estas se le comunican. La palabra ya no es receptora del lenguaje de las cosas, recepción que debiera estar dirigida hacia el lenguaje de estas (68)¹⁰. Escribe Benjamin:

En la relación de los lenguajes [y, desde luego, de los idiomas] humanos con las cosas se interpone algo: esa superdenominación que se aproxima al “apodo”: apodo como fundamento lingüístico más profundo, desde el punto de vista de la cosa, de toda aflicción y

¹⁰ Benjamin explica más adelante que de lo que se trata es de traducir el lenguaje de las cosas al de los hombres (2001, 69), claro, podría decirse, de una manera fiel. Gracias a la traducción, el lenguaje de las cosas puede insertarse en el lenguaje del conocimiento y del nombre (70). El concepto de traducción, presente en la teoría de Benjamin sobre el lenguaje, es afín a la teoría de la traducción de Borges, quien pareciera encontrar más fiel una traducción no literal, basada en las equivalencias de los idiomas, que una literal, ceñida a la letra del original con el riesgo de que el paso del tiempo haya cambiado el sentido de las palabras. La traducción no literal se preocupa por que las intenciones de las palabras del original queden plasmadas con precisión en la lengua a la que se vierten (1986, 85). Según esto, no basta con que la forma de las palabras del pasado coincida con la forma de las del presente, pues tanto la connotación de las palabras como el lector cambian con el paso del tiempo (Borges 2001, 25, 42). Esto vale para toda relación del lector con la obras literarias y, desde luego, con la poesía. En *Arte poética* Borges aventura la hipótesis de que el origen de las traducciones literales fue la necesidad de verter con total fidelidad a todas las demás lenguas el libro escrito por el Espíritu Santo, la Biblia, un libro donde se suponía nada había sido puesto al azar: “Si Dios escribe un libro —comenta Borges—, si Dios condesciende a la literatura, entonces cada palabra, cada letra, como dicen los cabalistas, debe haber sido meditada a fondo” (91). De ahí la exigencia de la traducción literal. Ahora bien, la Biblia en su versión inglesa debe la belleza de muchos de sus pasajes precisamente a la literalidad de la traducción, explica el autor (86). Entonces, cabe la posibilidad de que la traducción literal también pueda contribuir a la belleza, que sería propia, solo suya (90), pues aportaría leves sacudidas de asombro que el original no tiene, y que literalmente se conciben como bellas formas de expresión extranjeras (92). No se puede dejar de mencionar la posibilidad de que la traducción, bien sea literal, bien sea no literal, pueda hacer que un gran poema quede reducido a nada (1997, 164). Respecto de esto, escribe el autor: “En esa primera lectura [de la *Divina comedia*] comprendí que las traducciones no pueden ser un sucedáneo del texto original. La traducción puede ser, en todo caso, un medio y un estímulo para acercar al lector al original” (13). La difícil tarea del traductor consistiría en reproducir o verter el encanto del original a otra lengua.

enmudecimiento. Y el apodo como entidad lingüística del afligido sugiere aún otra relación notable del lenguaje: la superdeterminación que rige trágicamente la relación entre los lenguajes del ser hablante. (73)

Las implicaciones del apodo en la teoría de Benjamin sobre el lenguaje guardan una relación con un procedimiento de composición que, según Borges, suele interponerse entre lo que quiere decir el autor (o su texto) y lo que oye el lector. Tal procedimiento es la retórica. En *Siete noches* escribe al respecto:

El hecho de una retórica que se interpone es desgraciadamente frecuente. La retórica debería ser un puente, un camino; a veces es una muralla, un obstáculo. Lo cual se observa en escritores tan distintos como Séneca, Quevedo, Milton o Lugones. En todos ellos las palabras se interponen entre ellos y nosotros (1997, 22-23).

Es decir, la retórica debe servir a los propósitos de las obras, y no ser un mero artificio gramatical.

Volviendo a Benjamin, a pesar de la problemática del apodo y la superdeterminación, el autor afirma que el lenguaje no ofrece jamás *meros signos* (2001, 68). Y contempla esta realidad en el ámbito del arte. Como ya se dijo (véase la nota 8), la entidad espiritual de las cosas solo se trasluce cuando es comunicable o está directamente resuelta en el ámbito lingüístico (61). Esto lleva al autor a concluir que “el lenguaje mismo no llega a pronunciarse completamente en las cosas. Y esta frase tiene un doble sentido según se trate del significado transmitido o sensible: los lenguajes de las cosas son imperfectos y mudos además” (65). Pero, para Benjamin, las cosas pueden ser redimidas en el arte, incluida la poesía, que se basa en el espíritu lingüístico de las cosas (65). Esto mismo cree Borges al privilegiar la música por la inmediata objetividad con que expresa lo concreto, como se vio en la referencia al tango. Continúa Benjamin:

Existe un lenguaje de la plástica, de la pintura, de la poesía. Así como el lenguaje de la poesía se funde, aunque no solo ella, en el lenguaje de nombres del hombre, es también muy concebible que el lenguaje de la plástica o de la pintura se funde con ciertas formas del lenguaje de las cosas; que en ellas se traduzca un lenguaje de las cosas en una esfera infinitamente más elevada, o bien quizá la misma esfera. Aquí se trata de lenguajes sin nombre y sin acústica; lenguajes del material, por lo que lo referido es la comunicación de la comunidad material de las cosas. (73)

Al hablar de la plástica y, por ende, de la pintura, Benjamin muestra ese componente tan importante del arte: la mimesis¹¹. Según se infiere de la teoría de Benjamin, en el arte se da la asociación de observación y nombramiento, que implica la comunicación interior de la mudez de las cosas en el lenguaje humano (70). En el caso de la poesía, esos lenguajes mudos se comunican en la imagen del signo, aunque se espera que esto no suceda solo en el arte. Borges, asimismo, concibe las palabras en su dimensión mimética al considerarlas como símbolos para recuerdos compartidos (2001, 140). En esta medida, el lenguaje poético expresa la esencialidad o intimidad de las cosas en

11 “Para acceder al conocimiento de las formas artísticas, basta intentar concebirlas como lenguajes y buscar su relación con los lenguajes de la naturaleza. Un ejemplo que nos es cercano por pertenecer a la esfera de lo acústico, es el parentesco entre el canto y el lenguaje de los pájaros” (Benjamin 2001, 73-74). Claro está, el conocimiento del arte es posible por la enseñanza de los signos, pues “sin ella —explica Benjamin—, toda filosofía del arte es fragmentaria porque la relación entre lenguaje y signo es primaria y fundamental, la del lenguaje humano y la escritura siendo solo un caso muy particular” (2001, 74). Según lo expresado en *Arte poética*, Borges estaría de acuerdo con esta importante precisión que hace el pensador alemán, salvo que hubiese agregado que el discurso de la estética —para evitar la vacuidad del signo— necesariamente debe basarse en la experiencia con el arte y en la convicción de las emociones que suscitó tal experiencia. Escribe: “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” (2001, 16).

las imágenes, el sonido y las relaciones de las palabras. Precisamente debido a que el lenguaje en poesía habla a la intuición¹², a la inteligencia y a todo el ser del lector, se puede experimentar en la lectura la emoción de la que surgieron dichas palabras. Aquí, la emoción es la confirmación de la eficacia de lo poético.

Como se aprecia, Benjamin y Borges vuelven a coincidir al considerar la facultad mimética del lenguaje, la cual se conserva en el arte. Benjamin escribe que la poesía se basa en el espíritu lingüístico de las cosas, que aparece en el arte en su más consumada belleza (65). Ese espíritu que, como ya se explicó, es lo comunicable del ser interior de cualquier evento o circunstancia, en la teoría de Borges es lo que motiva las emociones en la experiencia. Dicho con otras palabras: la comunicación del ser interior de las cosas es el motivo de las emociones, que se expresan de una manera genuina o eficaz en el lenguaje poético.

El lenguaje poético o vivo a propósito de la expresión del ser interior de las cosas

Antes de seguir adelante, es importante precisar que ni Benjamin ni Borges pretenden reprobar el lenguaje abstracto, al fin y al cabo

12 La teoría del conocimiento de Kant distingue el plano de la sensibilidad y el plano del intelecto. Con base en esto, define la intuición como la referencia sensible inmediata a los objetos. Por su parte, la imaginación en la teoría kantiana es la que le prepara la síntesis de lo múltiple de la intuición al entendimiento, para que este pueda aplicarle un concepto a lo percibido. De acuerdo con Kant, si el ser humano no contara con la imaginación, percibiría la realidad a pedazos, por partes, sin ninguna unidad. Gracias a la imaginación se percibe la realidad como una sola imagen. Borges, quien conocía la teoría de Kant sobre la sensibilidad, no trabaja necesariamente con este concepto de *intuición*, sino que —a juzgar por la manera como a veces usa esa palabra— concibe la intuición como una imagen; esto hace ver su correspondencia con la metáfora, si bien la una pertenece al plano de la experiencia y la otra a la construcción verbal. En la teoría de Borges sobre el lenguaje poético, tal correspondencia hace parte del carácter mimético del lenguaje en cuanto recurso de que dispone la poesía para poder cumplir sus secretas funciones.

la abstracción es una de las facultades (en términos de Benjamin) o cualidades del lenguaje. Si bien ambos señalan explícitamente su latente falta de transparencia, Benjamin plantea una preocupación ante el hecho de que el lenguaje, vuelto sobre sí mismo, pueda impedir el conocimiento o la expresión de las cosas¹³. Por su parte, el escritor argentino observa los obstáculos del rigor de los razonamientos lógicos para la experiencia de la poesía (o de las emociones ante cualquier circunstancia esencial), pues aquellos no tienen un significado material¹⁴. Por esta razón, Borges plantea la necesidad del lenguaje vivo, que está dedicado al ámbito de lo concreto gracias a su carácter mimético. Esto permite que las palabras puedan ser aceptadas por la imaginación del lector y revivir en él la emoción que les dio origen. Por ejemplo, escribe Borges: “El ruiseñor, en todas las lenguas del orbe, goza de nombres melodiosos (*nightingale*, *nachtigall*, *usignolo*), como si los hombres instintivamente hubieran querido que estos no desmerecieran del canto que los maravilló” (1978c, 719). Según lo anterior, “la poesía no pretende cambiar por magia un puñado de monedas lógicas. Más bien devuelve el lenguaje a su fuente originaria” (2001, 100-101), en todas las lenguas. Esto porque “[...] las palabras no son en un principio abstractas, sino,

13 Seguramente Theodor Adorno (1981) también veía esta preocupación en Hegel, cuando explica que el sistema de este pensador propone hacer estallar el concepto en la realidad. Para Adorno, tal actitud reflexiva posibilita el conocimiento en profundidad de la realidad, envuelta con el avance de la modernidad en una caparazón tan hermética que imposibilita conocerla a simple vista, por su apariencia.

14 A propósito de la abstracción del lenguaje, Borges dice en los años sesenta que los razonamientos no convencen a nadie, quizá porque la mente humana tiene la tendencia a negar las afirmaciones (2001, 48); de ahí la necesidad —vista en su modelo de crítica literaria— de apelar a la imaginación del lector en lugar de privilegiar la abstracción. Asimismo, en una breve nota de *Otras inquisiciones*, titulada “El primer Wells”, escribe Borges: “Mientras un autor se limita a referir sucesos o a trazar los leves desvíos de una conciencia, podemos suponerlo omnisciente, podemos confundirlo con el universo o con Dios; en cuanto se rebaja a razonar, lo sabemos falible. La realidad procede por hechos, no por razonamientos. [...] el escritor no debe invalidar con razones humanas la momentánea fe que exige de nosotros el arte” (1978c, 698).

antes bien, concretas (y creo que ‘concreto’ significa exactamente lo mismo que ‘poético’ en este caso)” (99). Escribe:

Así, en la lengua tenemos el hecho (y es algo que me parece obvio) de que las palabras son, originariamente, mágicas¹⁵. Hubo quizá un momento en el que la palabra “luz” parecía resplandecer y la palabra “noche” era oscura. En el caso de “noche”, podemos conjeturar que en el principio significaba la noche misma: su oscuridad, sus amenazas, las estrellas radiantes. Luego, después de mucho tiempo, llegamos al sentido abstracto de la palabra “noche”: el periodo entre el crepúsculo del cuervo (según los hebreos) y el crepúsculo de la paloma, el principio del día. (101-102)

En lo que respecta a la teoría del lenguaje poético, se trata de que las palabras permitan volver a experimentar en la lectura las emociones que las motivaron, experiencia que Borges concibe como el asalto de la *belleza* y que podría cumplir la función de recordar y acercar las cosas ante la disolución del paso del tiempo¹⁶. Es importante precisar que no se trata de fijar en la palabra la inmediatez de esas emociones —pues la poesía no es la expresión del sujeto creador—, sino de expresar las circunstancias que motivaron las emociones, circunstancias que se convierten en el objeto del arte al ingresar en el ámbito de la obra. Atender a tales demandas objetivas implica, en poesía, restituirle al lenguaje la facultad mimética que la abstracción atrofió, o sea, inyectarle a la construcción poética la vida y la fuerza de lo concreto, es decir, el lenguaje vivo, que se puede *sentir* en la lectura gracias a que las palabras son símbolos para recuerdos compartidos, como ya se dijo. A propósito de la

15 O miméticas: con el poder para originar lo concreto.

16 Al respecto, anota el autor en *Siete noches*: “Bradley dijo que uno de los efectos de la poesía debe ser darnos la impresión no de descubrir algo nuevo, sino de recordar algo olvidado. Cuando leemos un buen poema pensamos que también nosotros hubiéramos podido escribirlo; que ese poema preexistía en nosotros” (1997, 149).

fuerza de lo concreto expresada en el lenguaje, se podría citar un pasaje de *Arte poética*:

Tomemos la palabra *thunder* (“trueno”) y recordemos al dios Thunor, el equivalente sajón del escandinavo Thor. La palabra *þunor* valía para el trueno y para el dios; pero si les hubiéramos preguntado a los hombres que llegaron a Inglaterra con Hengist si la palabra significaba el fragor del trueno o el dios airado, no creo que hubieran sido lo suficientemente sutiles para entender la diferencia. Supongo que la palabra poseía ambos significados sin ligarse exactamente a ninguno de los dos. Supongo que cuando pronunciaban u oían la palabra “trueno” sentían a la vez el profundo fragor en el cielo, veían el relámpago y pensaban en el dios. Las palabras estaban llenas de magia; no tenían un significado definitivo e inalterable. (2001, 100)

En poesía, lo importante es transmitir las emociones o las situaciones de eficacia poética motivadas por la comunicación de la intimidad, el alma o los contenidos espirituales de las cosas. Pero, como ya se dijo, esto no es posible cuando el lenguaje es solo un medio para la comunicación (20), cuando es —con palabras de Benjamin— un comunicante exterior. En cambio, la motivación de ese estremecimiento solo puede expresarse en el lenguaje vivo (o poético), cuya inmediata objetividad suscita en el lector las emociones ante circunstancias íntimas y esenciales, ineludibles, expresadas a manera de alusión o sugerencia en poesía. Por ejemplo, la plegaria del marinero fenicio que el escritor argentino cita en *Siete noches*: “Dioses, no me juzguéis como un dios / sino como un hombre / a quien ha destrozado el mar” (1997, 168).

Y es que las cosas no podrían expresarse de otra forma distinta de la sugerencia, pues aquellas conservan su mudez —según Benjamin— o pueden encerrar una rica ambigüedad¹⁷. De ahí la

17 En Borges, el carácter concreto del arte demanda del escritor un trato adecuado, para que no se reduzca la dimensión del objeto de una pieza artística: “La obra que perdura es siempre capaz de una infinita y plástica ambigüedad; es

inconveniencia de las definiciones en poesía, pues suelen reducir la experiencia: cosas como el sabor del café, el color rojo, el amor, el odio, el amanecer, el atardecer, la luna, etc., “están tan arraigadas en nosotros que solo pueden ser expresadas por esos símbolos comunes que compartimos” (2001, 34). Según lo anterior, la experiencia de la poesía se explicaría como un estremecimiento especial (35) que simplemente sucede cuando la vida de las cosas toca al lector, gracias al lenguaje vivo, condición de la eficacia de lo poético.

La vida de las cosas se comunica en el lenguaje vivo, poético o eficaz. (Aquí es clave *se*, la forma reflexiva del verbo, como lo hace notar Benjamin [2001, 60]). Esto significa, por un lado, que en la imagen y el sonido de las palabras se expresa la comunidad material de las cosas, y, por otro, que gracias a la relación que crean dichas palabras en la construcción poética y a que la poesía es un arte narrativo, es decir, que se da en el tiempo, es posible conocer el funcionamiento de esas cosas que se comunican¹⁸.

La idea de que la comprensión se da en el tiempo de la narración, se puede asociar con la importancia de la forma más antigua de la poesía para Borges, la épica. En *Siete noches* dice: “En la épica está el tiempo, en la épica hay un antes, un mientras y un después” (1997, 20). También, anota lo siguiente, en la conferencia “El arte de contar historias”, de *Arte poética*: “los poetas parecen olvidar que, alguna vez, contar cuentos fue esencial y que contar una historia y recitar unos versos no se concebían como cosas diferentes” (2001, 70). Según Borges, el hecho de oír y contar una historia y de cantarla también, hace que la literatura acompañe al lector, le sea cercana (73). Se trata de la reunión de dos placeres históricamente comprobados

todo para todos [...]; es un espejo que declara los rasgos del lector y es también un mapa del mundo. Ello debe ocurrir, además, de un modo evanescente y modesto, casi a despecho del autor; este debe aparecer ignorante de todo simbolismo” (1978c, 698).

- 18 Con base en Benjamin, se puede decir que ese funcionamiento aparece en el arte en su más consumada belleza; esto equivale a decir, desde Borges, que la relación o el contexto de las palabras “crea poesía” (2001, 26), produce la emoción en el lector ante circunstancias que lo rozan.

que se refieren, una vez más, al carácter concreto del arte y a la comprensión del ser interior de las cosas.

El lenguaje poético y la emoción ante la cercanía de las cosas

La comprensión o el sentido de las cosas que ofrece la poesía se dirige a la percepción y la imaginación antes que al razonamiento. Como se puede apreciar, esto no significa la ausencia de sentido en poesía; más bien indica que, por un lado, la racionalidad o el sentido de la obra se dirigen a la imaginación, se ciñen a lo concreto, y por otro, como se dijo en la introducción, que lo importante es la veracidad poética (el cumplimiento de los propósitos y de las demandas objetivas de los materiales de la obra), así esto transgreda la lógica, la razón. Al respecto, escribe Borges: “He sospechado muchas veces que el significado es, en realidad, algo que se le añade al poema. Sé a ciencia cierta que *sentimos* la belleza de un poema antes incluso de empezar a pensar en el significado” (2001, 104). Está el caso de uno de los sonetos de Shakespeare. Dice así:

Esa luna mortal ha sufrido su eclipse, y los tristes augures su presagio escarnecen; lo inseguro se torna por sí mismo certeza, y la paz hace eternas a las ramas de olivo.¹⁹

Continúa Borges:

Ahora bien, si consultamos las notas a pie de página, encontramos que los dos primeros versos —“The mortal moon hath her

19 The mortal moon hath her eclipse endured / and the sad augurs mock their own presage; / incertainties now crown themselves assured, / and peace proclaims olives of endless age.

Según Calin-Andrei Mihailescu, en las notas aclaratorias de la edición de *Arte poética* (Borges 2001, 162), la versión en español de versos del soneto 107 de Shakespeare pertenece a Carlos Pujol.

eclipse endured, / and the sad augurs mock their own presage”—son una alusión a la reina Isabel, la Reina Virgen, la famosa reina a la que los poetas cortesanos comparaban con la casta Diana, la doncella. Supongo que, cuando Shakespeare escribió estos versos, tenía en mente las dos lunas. Tenía la metáfora de “la luna, la Virgen Reina”; y no creo que pudiera evitar pensar en la luna celeste.

Lo que quisiera señalar es que no tenemos que optar por un significado, por ninguno de los dos significados. *Sentimos* los versos antes de elegir una u otra o ambas hipótesis. “The mortal moon hath her eclipse endured, / and the sad augurs mock their own presage” posee, al menos para mí, belleza al margen del mero hecho de cómo lo interpretemos. (2001, 104-105)

Por eso, se habla de una emoción corporal ante el significado material de las palabras, significado que Shakespeare se preocupó por expresar. Borges amplía lo anterior al hablar de su método de composición en *Siete noches*:

Cuando yo escribo algo, tengo la sensación de que ese algo preexiste. Parto de un concepto general, sé más o menos el principio y el fin, y luego voy descubriendo las partes intermedias; pero no tengo la sensación de inventarlas, no tengo la sensación de que dependen de mi arbitrio; las cosas son así. Son así, pero están escondidas y mi deber de poeta es encontrarlas. (149)

Volviendo al pasaje del poeta inglés, la emoción corporal obedece a la cercanía o el roce de la vida de las cosas, posibilitado por la magia de las palabras: el lenguaje poético, vivo, mimético, que se caracteriza, como se ha venido diciendo, por cumplir con la inmediata objetividad que alcanza la música. El lenguaje vivo expresa la motivación de las emociones, la vida de las cosas que roza al lector en la palabra. Borges también llama a esa magia la música de las palabras (75), que consiste en la correspondencia o la unión del sonido, la

forma y el contenido de aquellas. El autor ofrece otro ejemplo de lo anterior, esta vez a partir de la traducción de un verso de San Juan de la Cruz, por Roy Campbell. El poema del poeta español dice:

En una noche oscura,
con ansias en amores inflamada,
¡oh dichosa ventura!,
salí sin ser notada
estando ya mi casa sosegada. (2001, 78)

Borges opina que esta estrofa es maravillosa, aunque su último verso es trivial, ya que *sosegada* no es precisamente una palabra excepcional. Ahora bien, así tradujo Campbell este verso: “When all the house was hushed” [“cuando toda la casa estaba callada”]. “Encontramos la palabra *all* —escribe Borges— que da la sensación de espacio, sensación de inmensidad, al verso. Y enseguida la hermosa, la preciosa palabra inglesa *hushed*”, que parece ofrecer la verdadera música del silencio (79). La eficacia de las palabras escogidas por Campbell radica en que conservan la emoción implicada en la pieza de san Juan de la Cruz: sirven a los intereses del poema. Ahora, Borges presenta la elevación a verso que hace Chaucer de una opinión, que podría ser “una especie de profecía del telegrama y de la literatura nacida de los telegramas” (80). La opinión reza: “El arte es largo, la vida es breve”. Chaucer escribió: “La vida tan breve, el arte tan largo de aprender”²⁰. Y anota Borges: “Aquí no solo encontramos la afirmación, sino también la verdadera música de la melancolía. Podemos ver cómo el poeta no piensa únicamente en el difícil arte y en la brevedad de la vida; también lo está sintiendo. Es lo que añade la aparentemente invisible e inaudible palabra clave ‘so’” (80). “The life *so* short, the craft *so* long to learn”.

El lenguaje poético o vivo de la poesía contiene la fuerza de lo concreto, dicho con otras palabras: en poesía las palabras cobran vida, se les devuelve la magia que tuvieron en su origen. Por esta

20 The life so short, the craft so long to learn.

razón, en la experiencia poética se pulsán cuerdas en el lector acordes con circunstancias concretas, particulares. Borges da cuenta de este otro matiz del lenguaje vivo con “sendos fragmentos de dos grandes poetas”. Escribe:

El primero procede de una breve pieza del gran poeta irlandés William Butler Yeats: “Bodily decrepitude is wisdom; young / we loved each other and were ignorant” (“La decrepitud física es sabiduría; jóvenes / nos amamos tú y yo y éramos ignorantes”). Encontramos al principio una afirmación: “La decrepitud física es sabiduría”. Esto, evidentemente, lo podríamos entender como una ironía. Yeats sabía perfectamente que podemos alcanzar la decrepitud física sin alcanzar la sabiduría. Supongo que la sabiduría es más importante que el amor; el amor, más que la simple felicidad. Hay algo banal en la felicidad. Encontramos una declaración sobre la felicidad en otro lugar de la estrofa. “La decrepitud física es sabiduría; jóvenes / nos amamos tú y yo y éramos ignorantes”.

Ahora tomaremos un poema de George Meredith. Dice así: “Not till the fire is dying in the grate / look we for any kinship with the stars” (“Hasta que no agoniza el fuego en el hogar / no buscamos la amistad de las estrellas”). Esta frase, atendiendo a su significado literal, es falsa. La idea de que solo nos interesa verdaderamente la filosofía cuando hemos terminado con el deseo carnal —o cuando el deseo de la carne ha terminado con nosotros— es, a mi juicio, falsa. Sabemos de muchos filósofos jóvenes y apasionados; pienso en Berkeley, en Spinoza, en Schopenhauer. Pero esto es absolutamente irrelevante. Lo realmente importante es que los dos fragmentos —“Bodily decrepitude is wisdom; young / we loved each other and were ignorant”, y los versos de Meredith, “Not till the fire is dying in the grate / look we for any kinship with the stars”—, considerados en un sentido abstracto, significan más o menos lo mismo. Pero pulsán cuerdas totalmente distintas. Cuando nos dicen [...] que significan lo mismo, [...] instintivamente y con

razón [se entiende] que eso es irrelevante, que los poemas son radicalmente distintos”. (2001, 102-104)

Estos reveladores párrafos enseñan que en poesía “cada palabra vale por sí misma, que cada palabra es única” (113) y cobra vida en su relación con otras palabras. Es algo que se puede sentir (113)²¹. Ahora bien, en ocasiones las cuerdas que se pulsán en la experiencia de la poesía no implican un sentido, pero, aun así, conservan la emoción en la lectura. Por ello, dice Borges: también hay “versos que, evidentemente, son hermosos y no tienen sentido. Pero, incluso así, tienen sentido: no para la razón, sino para la imaginación” (105). Por ejemplo, explica Borges que en el verso “Dos rosas rojas en la luna”²², el significado, podría decirse, es la imagen ofrecida por la palabras; pero para él no existe una imagen clara. “Existe el placer de las palabras, y del ritmo de las palabras evidentemente, de la música de las palabras” (2001, 105-106). Borges cita otra estrofa de Meredith, que alude a una experiencia del poeta que no se puede precisar con la razón. Dice:

El amor, que nos había privado de cosas inmortales,
este pequeño gesto piadosamente hizo,
cuando vi por la onda del crepúsculo
al cisne deslizarse con sus crías bajo las alas. (107)²³

21 La teoría del lenguaje poético de Borges corrige la noción de que las palabras se agotan en sus definiciones, cuando no es así, pues cada palabra vale por sí misma. En esta medida, las palabras no son monedas que se pueden cambiar por otras (2001, 112-113). La metáfora de las cuerdas del piano —que indica el funcionamiento de la sensibilidad y la imaginación del lector— ejemplifica lo anterior con mucha claridad.

22 Two red roses across the moon.

23 Love, that had robbed us of immortal things, / this little movement mercifully / gave, / where I have seen across the twilight wave / the swan sail with her young beneath her wings.

En sus notas aclaratorias, Mihailescu (Borges 2001, 162) no dice quién es el autor de esta versión en español. Eso sí, precisa que se trata de versos del soneto 47 de Meredith, perteneciente a la obra *Modern Love*.

De acuerdo con Borges, la estrofa induce a pensar que se trata del poeta y de su amante, a partir de la reflexión según la cual el amor los había privado de cosas inmortales y no (como se podría suponer fácilmente) la certeza de que el amor les había regalado cosas imperecederas. Luego están los dos últimos versos: “where I have seen across the twilight wave / the swan sail with her young beneath her wings”. Aquí

[...] nos basta el triple compás del verso —dice Borges—; no necesitamos ninguna anécdota sobre el cisne, sobre cómo se desliza por el río y por el poema de Meredith y para siempre por mi memoria. Sabemos, o al menos yo lo sé, que he oído algo inolvidable. Y podría decir de estos versos lo que Hanslick dijo de la música: puedo recordarlos, puedo entenderlos (no con la simple razón: con la imaginación, más profunda), pero no puedo traducirlos. Y no creo que necesiten traducción. (108)

Se ha hablado de lo inevitable que es la emoción ante el lenguaje vivo, que puede tener o no sentido. De este modo, el lenguaje vivo (condición de la eficacia de lo poético) y la emoción (ratificación de esa eficacia) son inseparables, bien sea en un poema con un estilo llano, bien sea en un poema de tejido complejo. Con respecto a un poema de lenguaje llano, dice el autor que el poeta lo que hace es “emplear palabras usuales y convertirlas de alguna manera en inusuales: extraer magia de ellas” (110). Está el ejemplo del poema de Edmund Blunden:

He sido joven y ahora no soy demasiado viejo;
y he visto al justo abandonado,
arrebata su salud, su honor y su carácter.
Esto no es lo que nos habían contado. (110)²⁴

24 I have been young and now am not too old; / and I have seen the righteous forsaken, / his health, his honor and his quality taken. / This is not what we formerly were told.

Mihailescu (Borges 2001, 163) no anota quién es el autor de esta versión en español, pero dice que los versos corresponden al poema “Report on Experience”, de Blunden.

Aquí las palabras no llaman la atención, son sencillas, y proporcionan un significado claro, “o por lo menos una clara emoción: y esto es lo más importante” (110). Con respecto a los poemas de tejido complejo, el autor remite a dos pasajes de *Finnegans Wake*, de Joyce: “las riocirculantes aguas de, las vagabundas aguas de la. ¡Noche!”²⁵ y “las cancelas de marfil”²⁶. El primer enunciado tiene un estilo rebuscado. Se trata, en opinión de Borges, de un hermoso y tortuoso pasaje, tan asombroso y extraño como seguramente alguna vez fue la palabra *noche* (109). El segundo enunciado contiene —continúa Borges— la elegante y bella palabra *elfinbone*, que es “un regalo que Joyce nos hace” al fusionar la palabra alemana *Elfenbein* (*marfil*) con *elephant bone* (*hueso de elefante*), que es el equivalente en inglés de otra palabra alemana, *Elephantenbein* (110-111). Estas son dos maneras de escribir poesía, que se apoyan en “la existencia de las palabras y la posibilidad de entretejer y transformar esas palabras en poesía” (122). La gente suele concebir estas formas como el estilo llano y el estilo recargado. No obstante, Borges cree que esto es un error, “porque lo que importa, lo verdaderamente significativo, es el hecho de que la poesía esté viva o muerta, no que el estilo sea llano o recargado” (111)²⁷. Lo otro que es cierto para Borges es que el

25 the rivering waters of, hitherandthithering waters of. Night!

26 the glittergates of elfinbone

Según Mihailescu (Borges 2001, 163), este pasaje en español pertenece a Víctor Pozanco (Joyce 1993, 92, 249).

27 Sin embargo, el autor dice que a veces ha llegado a pensar que la poesía escrita de un modo llano es más admirable que la escrita de un modo recargado (2001, 111). Asimismo, Sucre cita otra intervención de Borges donde dice: “Yo antes escribía de una manera barroca, muy artificiosa. Me pasaba lo que le pasa a muchos escritores jóvenes, creo. Por timidez, creía que si hablaba sencillamente la gente creería que no sabía escribir. Sentía la necesidad de demostrar que sabía muchas palabras raras y que sabía combinarlas de un modo sorprendente. Yo creía que la literatura era técnica y nada más, pero ya no estoy de acuerdo con eso. Los mejores escritores no tienen artificios; en todo caso, sus artificios son secretos” (Sucre 1967, 18). En un entrevista de 1980, Borges le dice a Joaquín Soler Serrano (Cabezudo, 2002): “prefiero el estilo llano al estilo barroco, que peca de vanidoso. Tiene un defecto moral lo barroco por ser vanidoso [...]. Por ejemplo, si uno intercambia un adjetivo asombroso, esto es un acto de vanidad, entonces debe ser castigado. Mejor es lo que yo he dicho, un estilo común y moderado que no lo note nadie que

lenguaje vivo (mágico o poético) es posible por el poeta, quien “ha debido trabajarlo con verdadero esfuerzo para conseguirlo” (112). Entonces el autor recuerda la importancia de la objetividad artística.

La emoción ante las palabras no es otra cosa que la convicción en poesía, o el hecho de sentir (o creer) que detrás de esas palabras hay una emoción verdadera ante la vida de las cosas. “Creo que la poesía —dice Borges a un auditorio en los años setenta— es algo que se siente, y si ustedes no sienten la poesía, si no tienen sentimiento de belleza, si un relato no los lleva al deseo de saber qué ocurrió después, el autor no ha escrito para ustedes” (1997, 150-151), por lo menos en ese momento. Los dos pasajes que Borges cita en *Arte poética*, dan cuenta de esto último. Pertenecen al *Paradise Regained* de Milton. El primero: “sin ser visto / volvió en secreto a la casa de su madre”²⁸. Aquí “el lenguaje es más bien llano —escribe Borges—, pero al mismo tiempo está muerto” (117). El segundo dice: “Cuando pienso cómo mi luz se ha apagado / antes de la mitad de mis días, en este mundo oscuro”²⁹. Quizá sea recargado el estilo que usa el poeta, anota Borges, “pero es un lenguaje vivo” (117). Asimismo, en su conferencia sobre la *Divina comedia* dice:

lo vea”. Se podría decir que, en este sentido, lo asombroso es ineficaz porque distrae de lo importante, la poesía, así como sucede en los juegos tipográficos. Con respecto a esto, en una reseña de 1937 sobre E. E. Cummings escribe el escritor argentino: “lo primero que llama la atención en la obra de Cummings [...] son las travesuras tipográficas: los caligramas, la abolición de signos de puntuación [...]. Lo cual es una lástima, porque el lector se indigna (o se entusiasma) con esos accidentes y se distrae de la poesía, a veces espléndida, que Cummings le propone” (1999, 105; con respecto al error de abolir los signos de puntuación véase también Borges 1999, 31-32). Ahora bien, el hecho de que Borges señale las ineficacias barrocas y vanguardistas no significa que abogue por la simplicidad. En la entrevista ya citada, Borges explica: “Yo no sé si es posible que algo sea sencillo en este mundo tan complejo, tan enigmático [...]. La sencillez pura, no. Yo creo que lo que importa es que algo sea íntimamente complejo y aparentemente, ilusoriamente, simple”. Para explicar lo anterior, Borges acepta la expresión que le propone el entrevistador: de lo que se trata es de una modesta complejidad.

28 hee unobserv'd / home to his Mother's house private return'd

29 When I consider how my light is spent / ere half my days, in this dark world

En el caso de Dante, todo es tan vívido que llegamos a suponer que creyó en su otro mundo, de igual modo como bien pudo creer en la geografía geocéntrica o en la astronomía geocéntrica y no en otras astronomías”. (22)

[...]

Vemos a Dante aterrado por el Infierno; tiene que estar aterrado no porque fuera cobarde sino porque es necesario que esté aterrado para que creamos en el Infierno. Dante está aterrado, siente miedo, opina sobre las cosas. Sabemos lo que opina no por lo que dice sino por lo poético, por la entonación, por la acentuación de su lenguaje. (23)

De la convicción de la emoción depende la experiencia de la poesía, una emoción ante la cercanía de las cosas gracias a la eficacia poética de la palabra.

Obras citadas

- Adorno, Theodor. 1981. *Tres estudios sobre Hegel*. Madrid: Taurus Ediciones.
- Benjamin, Walter. 2001 (1916). “Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos”. En *Iluminaciones IV. Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, 59-74. Santafé de Bogotá: Taurus.
- Borges, Jorge Luis. 1978a (1930). *Evaristo Carriego*. En *Obras completas*, 97-172. Buenos Aires: Emecé Editores.
- Borges, Jorge Luis. 1978b (1932). *Discusión*. En *Obras completas*, 173-286. Buenos Aires: Emecé Editores.
- Borges, Jorge Luis. 1978c (1952). *Otras inquisiciones*. En *Obras completas*, 631-775. Buenos Aires: Emecé Editores.
- Borges, Jorge Luis. 1986 (1936-1939). *Textos cautivos*. Eds. Enrique Sacerio-Garí y Emir Rodríguez Monegal. Barcelona: Tusquets Editores.
- Borges, Jorge Luis. 1989 (1975). Prólogo de *La rosa profunda*. En *Obra poética*, 419-471. Buenos Aires: Emecé Editores.
- Borges, Jorge Luis. 1995 (1978). *Borges oral*. Madrid: Alianza Editorial.

- Borges, Jorge Luis. 1997 (1977). *Siete noches*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- Borges, Jorge Luis. 1999 (1936-1939). *Textos cautivos*. Madrid: Alianza Editorial.
- Borges, Jorge Luis. 2001 (1967-1968). *Arte poética*. Trad. Justo Navarro y Ed. Calin Andrei. Mihailescu. Barcelona: Crítica.
- Joyce, James. 1993. *Finnegans Wake*. Trad. Víctor Pozanco. Barcelona: Lumen.
- Schopenhauer, Arthur. 2000. *El mundo como voluntad y representación*. México: Editorial Porrúa.
- Soler, Joaquín. 2002. “Entrevista de Joaquín Soler Serrano a Jorge Luis Borges”. En *A Fondo*. Serie de televisión. Dir. Javier Soler Serrano, Prod. Fernando Cabezu. 1980. España: RTVE, Traspals S. A.
- Sucre, Guillermo. 1967. *Borges, el poeta*. Caracas: Monte Ávila Editores.