

## JORGE LUIS BORGES, POETA ANGLOSAJON (Sobre un aspecto de las convenciones literarias)

J. F. Galván Reula

*Un idioma es una tradición, un modo  
de sentir la realidad, no un arbitrario  
repertorio de símbolos.*

(J. L. Borges, Prólogo a  
*El oro de los tigres*, 1972).

Una de las tendencias de la teoría y la crítica literaria actuales que parece ganar adeptos con gran facilidad y que promete la obtención de excelentes resultados en la investigación literaria es la de la poética. Dos nombres destacan en el ámbito europeo, en Francia el de Tzvetan Todorov y en Inglaterra –y más recientemente en Estados Unidos, donde enseña en la actualidad– el de Jonathan Culler. Ambos críticos preconizan una investigación literaria que se ocupe más de los esquemas, de los patrones formales que configuran todas las obras literarias, que de la interpretación de obras concretas, aunque no desprecien esta última faceta del proceso crítico. Los intentos de Todorov son bien conocidos y no es necesario volver sobre ellos, aunque sí puede interesarnos para nuestro propósito tener presente su preocupación por el concepto de género literario y el papel que en su configuración juega el público lector en cuanto receptor de la obra literaria.<sup>1</sup> Quizá sea Culler un poco más desconocido, pues no en vano surge como continuador y “explicador” del estructuralismo francés (y de Todorov más concretamente) en el Reino Unido. Su libro *Structuralist Poetics*, sin embargo, ha alcanzado una notable difusión y se convierte ya en manual de “consulta obligada” para los estudiosos. Este volumen, no obstante, se queda en cuestiones especialmente teóricas, lo que puede ocasionar que el crítico “práctico” (la aparente redundancia es necesaria para distinguirlo del teórico) eche en falta una orientación pragmática, por más que Culler se acerca a esa actitud infinitamente más que los estructuralistas franceses en los que se basa. Conviene, por ello, referirse y remitir al lector interesado a su reciente *The Pursuit of Signs. Semiotics, Literature, Deconstruction*.<sup>2</sup> Ahí puede verse por fin una

exposición de alternativas a la crítica literaria orientada a la interpretación de textos. Culler propone una investigación poética, es decir, un estudio de los mecanismos que hacen funcionar el producto literario como vehículo de comunicación entre creador y lector. Es evidente que estos mecanismos son variados y muy complejos en ocasiones, pero urge clarificar un poco esta materia para poder juzgar con precisión la naturaleza de cada texto y de la literatura en general.

Hay diversas vías para alcanzar la descripción de esos mecanismos; la llamada “estética de la recepción”, cultivada por H.R.Jauss y otros profesores alemanes y norteamericanos, es una de ellas, dedicada a investigar las reacciones de los lectores, las presuposiciones compartidas con el creador, etc.; otra es la encaminada a explicar cómo la ideología, la sociedad, los prejuicios teóricos o simplemente personales influyen y confluyen en el producto artístico tanto por parte de quien lo fabrica como por parte de quien lo interpreta; otra posibilidad de emprender esa investigación poética es la de averiguar qué convenciones formales y temáticas (entiéndase como contenido ya conformado) –lo que se llama con cierta imprecisión “convenciones literarias”– marcan el sentido de una obra. Naturalmente estas vías no son paralelas en su totalidad, esto es, se entrecruzan y se completan mutuamente, hasta tal punto que es muy difícil a veces fijar con exactitud si tal rasgo debe ser considerado como perteneciente a una convención formal de cierta literatura o de determinado género literario, o bien si es producto de una específica visión social, ideológica o teórica del mundo. Sin embargo, al teórico –y al crítico también– le interesan estas clasificaciones, estas divisiones artificiales de la realidad, porque lo ayudan a avanzar en su trabajo, merced a la simplificación y claridad que generan. La orientación de estas páginas, como ya indica su subtítulo, se circunscribe a uno de estos caminos que se abren al investigador, el de las “convenciones literarias”.

Sabido es que la literatura escrita en una lengua determinada produce con el paso del tiempo unas formas especiales y unos estereotipos que los escritores y los lectores usan y comprenden con facilidad. La herencia de ciertas formas métricas, estróficas, sintácticas, léxicas, etc., que se transmiten de una generación de creadores y receptores a otra, hace que un producto literario concreto sea entendido dentro de esa tradición literaria de una manera más acertada que en otra que no comparte esas convenciones. Por recordar tan sólo algunos ejemplos representativos, téngase presente la diferencia que supone el uso del soneto “shakesperiano” en la literatura inglesa y del “petrarquista” en la literatura española. No es simplemente una cuestión de capricho por parte de algunos escritores, que prefieren una u otra estructura, sino de una distinción pertinente en la configuración de un género, en la estructuración de la llamada “materia de la experiencia comunicada”; el lector inglés está acostumbrado a enfrentarse con un soneto constituido por tres cuartetos y pareado final, lo que le sirve para concebir el proceso de experiencia narrada por el poeta como un fluir en el que la exposición, la ampliación y el clímax de un tema (presentes en cada uno de los tres cuartetos por este orden) alcanzan en el pareado final la conclusión. La estructura del soneto “petrarquista” en dos cuartetos y dos tercetos obliga al poeta –y por ende, al lector– a otra distribución de la materia comunicada (los dos cuartetos suelen abarcar la exposición o presentación del tema, y los tercetos la reacción y conclusión en una suerte de fusión que se torna a veces difícilmente separable).

Lo mismo cabría decir de la métrica de los versos: los patrones acentuales del endecasílabo hispano difieren de los del pentámetro yámbico inglés, etc. Incluso en lo relativo a fórmulas sintácticas y léxicas, una literatura se distingue de las otras y, por con-

siguiente, un lector formado sólo en unas convenciones no aprecia ni entiende con precisión otras. Para un conocedor de la literatura española una mención a un lugar *de cuyo nombre no quiero acordarme*, o una referencia al carácter onírico de la vida (*la vida es sueño*), por citar sólo dos ejemplos, son lugares comunes, "topoi", de distinta naturaleza, pero igualmente reconocibles ambos de inmediato, porque provocan asociaciones a las obras en las que se encuentran; estos mismos términos dirían muy poco a un lector francés, alemán o danés desconocedores de la tradición literaria española. Y naturalmente lo mismo pasa con cualquier literatura. Hay otros "topoi", sin embargo, que son comunes a varias literaturas, como la referencia a *perlas* por 'dientes' y 'ojos' que encontramos en toda la poesía amorosa occidental a partir del Renacimiento. A esto nos referimos, pues, al hablar de "convenciones literarias"; y es éste uno de los obstáculos insalvables en la traducción de obras literarias: ¿cómo comunicar a un lector español, por ejemplo, las asociaciones hamletianas de expresiones de tanto uso en la literatura inglesa como "sea of troubles" o "slings and arrows of outrageous fortune"? Este es uno de los problemas más "acuciantes" de la traducción, y los ejemplos podrían citarse a centenas. Téngase presente, por seguir con la literatura inglesa, la huella dejada en el inglés literario por la Biblia. ¿Qué ha de hacer un traductor cuando vierte al francés, al español o al italiano al encontrarse con una mención bíblica en inglés renacentista (la versión "autorizada" del rey Jacobo I)? Las tres lenguas carecen de una tradición semejante, porque la Biblia no se divulgó en traducción tan tempranamente, al transmitirse en latín hasta época muy reciente. ¿Habrá de mantener una versión neutra, carente de las asociaciones presentes en inglés, o —por ejemplo— acudirá al texto latino tradicional, con el fin de conservar las alusiones presentes en esa expresión inglesa? La respuesta en estos casos no puede ser única, como hace ya tiempo señaló L.W.Tancock en un artículo sobre la traducción del francés: "each case must be decided on its merits".<sup>3</sup>

Este aspecto de las convenciones surgidas de la tradición literaria en una lengua determinada tiene gran relevancia en el estudio de la obra del argentino Jorge Luis Borges. Muchos de sus escritos, tanto en prosa como en verso, ofrecen al lector hispano una dificultad especial, que no puede salvarse sólo con prestar una atención especial, o con poner un considerable cuidado en la interpretación de cada término o metáfora. Borges parece estar siempre más allá de los esfuerzos del crítico que ingenuamente se acerca a él con el propósito de desvelar el "misterio" de la obra. La explicación de ello reside para nosotros justamente en este aspecto de las convenciones.

Una simple ojeada a la producción borgiana nos pone en contacto de inmediato con diversas literaturas, desde las lejanas del Oriente Medio (cfr. *Ficciones* o *Historia de la eternidad*) o las frías germánicas y escandinavas hasta las más clásicas inglesa y española (cfr. la poesía). Así vemos que si Manrique, Quevedo, Gracián o Góngora aparecen en sus poemas, lo mismo ocurre con Milton, Browning, Conrad o Joyce. Este conocimiento extraordinario de Borges de muchas literaturas foráneas se plasma de manera no menos asombrosa en sus versos y relatos. Al leerlo se tiene la impresión de que se está frente a un escritor universal, en el sentido de un autor que comparte convenciones de varias literaturas, que juega con ellas y las manipula con la seguridad del que las conoce a fondo. Quizá por ello sea Borges apreciado sobremedida en otras latitudes, y sus obras hayan sido traducidas a tantos idiomas, y quizá también por lo mismo sea su obra poética la menos comprendida y la que al lector hispano le queda más distante. Parece paradójico que aquello que lo convierte en un escritor importante, una especie de "gigante" de la literatura universal, le reste simpatías entre los lectores de su propia

lengua. Así vemos que muchos critican su poesía por “fria”, “intelectual”, “insensible”, y prefieren con mucho los relatos donde la imaginación borgiana desborda los límites de lo verosímil y lo creíble. Pero, ¿opinará igual un crítico británico o norteamericano ante un poema como “Tamerlán” (en *El oro de los tigres*, 1972)? ¿Acaso no reconocerá en sus versos los ritmos del *Tamburlaine the Great* de Christopher Marlowe? A esta visión intelectual, sin duda, contribuye mucho la propia actitud intelectual de Borges, que gusta de “intelectualizar” casi todo lo que toca. Por ello, lo que toma de una literatura puede ser en su origen algo apasionado, lírico, o fuertemente dramático, pero al trasplantarlo a su obra, el autor argentino lo transforma a través de esa actitud mencionada. Detrás de ella, sin embargo, favoreciéndola, está el uso de convenciones literarias ajenas.

Pensamos que nuestra escasa y defectuosa comprensión de Borges en muchas ocasiones no es culpa del poeta, sino una consecuencia de cierto grado de desconocimiento por parte del lector. Bien es verdad que debe haber muy pocos lectores que puedan seguir a Borges en todas las alusiones presentes en sus escritos, pues no existen muchos mortales capacitados para leer las *Edda* y sagas escandinavas en islandés antiguo a la vez que a Blake, Cervantes, Lugones o un oscuro poeta anónimo de la Alta Edad Media inglesa. Si la mayoría del público hispano que recibe la poesía de Borges tuviera esa capacidad, probablemente mucha de la incompreensión de algunos poemas desaparecería por completo —lo que no significa necesariamente que con ella se fuera la habilidad e ingenio del poeta, ni el placer intelectual que comporta una lectura profunda. Pero el reconocimiento de la riqueza extensísima de sus alusiones poéticas podría aportar bastante a la percepción de la obra y de la realidad, y por ello merece ser resaltada.

El propósito de este ensayo, como se apuntaba anteriormente, es investigar un aspecto de ese mecanismo de la convención literaria, concretamente los rasgos que hacen ciertos poemas de Borges “indescifrables”, “oscuros”, “fríos”. Nos referimos a una serie de poemas que poseen afinidades con la poesía anglosajona medieval.<sup>4</sup> Este autor ha demostrado a través de sus obras el interés que siente por las literaturas antiguas, y especialmente por las germánicas; prueba de ello es el libro escrito en colaboración con María Esther Vázquez, *Literaturas germánicas medievales*.<sup>5</sup> Las literaturas inglesa, alemana y escandinava reciben un apasionado estudio de Borges, entusiasmo que no está ausente tampoco en sus poemas. El escritor argentino queda extasiado ante la contemplación de las antiguas lenguas germánicas, caracterizadas por la flexión, la composición de palabras, la dicción poética formularia, hasta el punto de que el último Borges —el poeta ciego— gusta de hablar de cómo está aprendiendo islandés antiguo, de cómo se debate entre los diccionarios de las lenguas germánicas medievales a la búsqueda del significado de una metáfora difícil, etcétera. Esta es la imagen que difunde el Borges actual, la de un enamorado de lo medieval germánico. Y a esta imagen parece obligado referirse en este contexto, porque algunos poemas compuestos en los últimos veinte años revelan la influencia de este trasfondo literario—erudito. He aquí los títulos de los poemas de Borges donde se aprecia la huella de lo anglosajón: “Al iniciar el estudio de la gramática anglosajona” en *El hacedor* (1960); “Un sajón (449 A.D.)”, “Composición escrita en un ejemplar de la Gesta de Beowulf”, “Hengist Cyning”, “Fragmento”, “A una espada en York Minster”, y dos poemas con idéntico título: “A un poeta sajón” en *El otro, el mismo* (1964); “Hengist quiere hombres (449 A.D.)” en *El oro de los tigres* (1972); “Brunanburh, 937 A.D.” en *La rosa profunda* (1975); y “La pesadilla” en *La moneda de hierro* (1976).<sup>6</sup>

Hay también, además de estos once poemas donde aparece algún elemento anglosajón, otras composiciones que revelan huellas de las literaturas escandinava y alemana del Medioevo, al compartir algunos rasgos formales e incluso temáticos (entiéndase éstos tanto en el sentido de ‘contenido’ como en su significado de ‘materia conformada de cierta manera’). Baste, sin embargo, esta lista más reducida con el fin de restringir este estudio tan sólo a las relaciones de Borges con la literatura anglosajona. De estos once poemas, es el titulado “Fragmento” el que recoge con mayor fidelidad –a nuestro parecer– el espíritu y la forma de la poesía escrita en inglés antiguo. Conviene, por tanto, reproducirlo aquí para poder apreciar la relevancia de lo que se dice a continuación.

### “Fragmento”

- Una espada,  
Una espada de hierro forjada en el frío del alba,  
Una espada con runas  
Que nadie podrá desoír ni descifrar del todo,  
5 Una espada del Báltico que será cantada en Nortumbria.  
Una espada que los poetas  
Igualarán al hielo y al fuego,  
Una espada que un rey dará a otro rey  
Y este rey a un sueño,  
10 Una espada que será leal  
Hasta una hora que ya sabe el Destino,  
Una espada que iluminará la batalla.

- Una espada para la mano  
Que regirá la hermosa batalla, el tejido de hombres,  
15 Una espada para la mano  
Que enrojecerá los dientes del lobo  
Y el despiadado pico del cuervo,  
Una espada para la mano  
Que prodigará el oro rojo,  
20 Una espada para la mano  
Que dará muerte a la serpiente en su lecho de oro,  
Una espada para la mano  
Que ganará un reino y perderá un reino,  
Una espada para la mano  
25 Que derribará la selva de lanzas.  
Una espada para la mano de Beowulf.

Una primera lectura del poema arroja, sin duda, todo un conjunto de oscuridades y dificultades que el lector hispano se ve obligado a despejar para comprenderlo. Empecemos, en principio, por el elemento diferenciador más superficial. La disposición gráfica de la composición indica que se trata de un poema que sigue la convención (más común en la literatura inglesa que en la española) de comenzar cada verso con letra mayúscula; es curioso que Borges imite la convención foránea a partir de *El hacedor*

(1960), con algunas excepciones, en que vuelve a la española (cfr., por ejemplo, *Elogio de la sombra* (1969), donde hay composiciones que se ajustan a una convención y otras que se adscriben a una diferente).<sup>7</sup>

Este primer rasgo, en efecto, sitúa ya al poema fuera de la órbita convencional de la *mayor parte* de (no necesariamente toda) la poesía española. La disposición de los versos indica, además, que no forman ninguna estrofa conocida; tampoco el ritmo de cada uno de ellos obedece a un deseo de regularidad que se asemeje a algún tipo común en español. Hay versos largos y cortos distribuidos en principio de forma alterna, pero con varias excepciones (los versos 4 y 5 son largos, lo mismo que los 11 y 12, y otros). La característica dominante en todo el poema, que marca poderosamente su ritmo, es la anáfora constituida por la repetición constante del sintagma que lo inaugura: *una espada*. Estas dos palabras son los elementos de que se vale el poeta para construir un ritmo monacorde, con resonancias aliterativas, pues la repetición tan frecuente del sintagma, enriquecido en la primera parte del poema con un *que*, y en la segunda con *para la mano*, produce un efecto fónico similar al que debería haber tenido un poema épico anglosajón.<sup>8</sup>

Este primer elemento fónico no puede aislarse del conjunto del poema, y conviene verlo en función no sólo de marcador del ritmo, como se ha señalado, sino también como portador de aliteración con otros elementos de la obra. Así puede apreciarse cómo en la primera parte se encuentra aliteración vocálica en /a/ provocada por la repetición de esta vocal en sílaba acentuada en *espada, forjada, alba, nadie, podrá, descifrar, Báltico, será, cantada...* En la segunda parte, la aliteración en /a/ se enriquece ostensiblemente con la adición de la aliteración en /p/, ocasionada por la machacona repetición del sintagma *una espada para la mano*. Bastará comparar estos ejemplos con algunos versos de la poesía anglosajona para ver la similitud:

Eft wæs ān-rād, nalas elnes læt,  
mārda gemyndig mæg Hylāces.  
Wearp dā wunden-mād wrātum gebunden.<sup>9</sup>

No son, sin embargo, estos dos factores –ritmo y aliteración– suficientes para catalogar el poema como anglosajón, porque en él no podemos encontrar los patrones aliterativos típicos de la poesía épica del inglés antiguo, esto es, la aparición del elemento aliterante en tres de las cuatro sílabas que recibían los acentos principales en cada verso; Borges no ha podido –o no ha querido, para no hacer ininteligible su poema– mantener el ritmo típico de aquella poesía. Por ello decimos que estos dos elementos aislados no podrían llevarnos a la conclusión de que nos hallamos ante un espécimen anglosajón. Conviene así ocuparse del llamado “lenguaje poético”, y de las implicaciones de tipo semántico y cultural subyacentes.

Hay en esta composición determinadas expresiones que provocan la extrañeza del lector hispano y que a cualquiera que esté mínimamente familiarizado con la poesía inglesa antigua le resultan inmediatamente conocidas. Se trata de *Una espada que los poetas / Igualarán al hielo y al fuego, Una espada que iluminará la batalla, el tejido de hombres, los dientes del lobo, el despiadado pico del cuervo, el oro rojo, a la serpiente en su lecho de oro, y la selva de lanzas*. Nos hallamos aparentemente ante metáforas en su sentido más amplio, pero la comparación (*Igualarán* dice el poeta) entre la espada y el hielo, o entre aquélla y el fuego carece de lógica alguna para un lector hispano, e in-

cluso supone una antítesis, pues nada hay más lejano en el “mundo de la experiencia” que hielo y fuego. Sin embargo, un conocimiento de los “kennings” (o “kenningar” —en femenino—, como los llama Borges) nos da la clave de su significado. El poeta se está valiendo en esta ocasión del recurso de las metáforas tipificadas, “convertidas en clichés” como dice Bousoño, consagradas por el uso y la tradición, es decir, de un lenguaje formulario, en el que la expresión de *espada* podía evitarse a través de giros como *hielo de la pelea* o *fuego de yelmos*, bien entendido que estos giros constituían en inglés antiguo una única palabra compuesta, integrada por dos elementos (nombre + nombre, adjetivo + nombre, o artículo + nombre, en diverso orden).<sup>10</sup>

La concepción, pues, de la espada como el *hielo de la pelea* o el *fuego de yelmos* explica los versos 6 y 7 y despeja la paradoja. Por esta misma razón el verso 12 (*Una espada que iluminará la batalla*) es ya comprensible, dado que el verbo *iluminar* está haciendo referencia al carácter ígneo de la espada (*fuego de yelmos*).

En el verso 14 encontramos *el tejido de hombres*, y de nuevo estamos frente a un “kenning” que no es más que una *variatio* del sintagma que lo precede, *la hermosa batalla*, pues a ella hace referencia. Los versos 16 y 17 contienen dos alusiones al lobo y al cuervo que parecen también a primera vista incomprensibles, pero que se tornan transparentes al saber que *el trigo de los lobos* es un “kenning” recogido por los estudiosos con el significado de ‘muerto’. Sin embargo, Borges no nos ofrece el “kenning” original, sino que se atreve a ejercitar una variación, usual en este tipo de poesía;<sup>11</sup> partiendo de que el guerrero muerto es para el lobo como el trigo —es decir, su alimento—, habla de la espada como el elemento que *enrojecerá los dientes del lobo*, esto es, el arma será la causante de que el lobo pueda teñir sus dientes de rojo, pues lo proveerá de un guerrero muerto como presa. La misma técnica emplea en el verso que sigue, ya que *el despiadado pico del cuervo* guarda relación muy directa con dos “kennings” recogidos por el propio Borges y traducidos al español como *enrojecedor del pico del cuervo* (por ‘guerrero’) y *árbol de cuervos* (por ‘muerto’).<sup>12</sup> En resumen, Borges ha de suponer —para la comprensión cabal de estos versos— que el lector español conoce estos “kennings” y sabe relacionarlos, pues si no, no existiría la comunicación. La mano que porta la espada enrojecerá los dientes del lobo, porque esos dientes se clavarán en el cadáver del guerrero, que ha muerto en la batalla a través de la espada. Enrojecerá también el pico del cuervo, porque esa mano pertenece a un guerrero que dará muerte a otro guerrero (denominado habitualmente *enrojecedor del pico del cuervo*).

En este contexto, resulta ya mucho más sencillo comprender *el oro rojo*, que posiblemente hace referencia a la sangre derramada por la espada (*prodigará*, dice el poeta por coherencia con el sustantivo *oro*).<sup>13</sup> La metáfora que sigue, en el verso 21, requiere, no obstante, un conocimiento más directo de la épica anglosajona; *la serpiente en su lecho de oro* sólo es comprensible si estamos familiarizados con el poema al que se refiere la hazaña narrada por el poeta, y cuyo nombre coincide con el del héroe que cierra este “Fragmento”: *Beowulf*. Pues esta serpiente en su lecho de oro no es otra cosa que el dragón monstruoso al que Beowulf mata en la segunda parte del poema que lleva su nombre, librando así a su pueblo de la terrible amenaza. Borges, sin embargo, no nos ofrece aquí el “kenning” puro, sino que para hacer más accesible esta metáfora al lector introduce el término *oro*, pues en anglosajón bastaba con *lecho de la serpiente* para aludir al oro. Como esto sería difícilmente aprehensible por el lector hispano, el poeta argentino añade esta cantidad extra de “información”, rompiendo así el cliché y dotándolo de mayor expresividad.

Otra metáfora sorprendente aparece en el penúltimo verso: *selva de lanzas*, y se trata de nuevo de un “kenning”, que está en lugar de ‘batalla’. Este “kenning” no se halla recogido en la compilación que hizo Borges en “Las kenningar”, selección de “kennings” escandinavos; si bien la colección de Borges dista mucho de ser exhaustiva, el hecho de que no se encuentre recogida esta metáfora en ninguno de sus escritos hace sospechar que el poeta estaba trabajando aquí como un “scop” anglosajón,<sup>14</sup> que variaba continuamente estas metáforas compuestas, y no repetía un lenguaje formulario *al pie de la letra*, como ha demostrado recientemente Niles (cfr. el artículo citado en notas 10 y 11). Nos hallamos, pues, ante una metáfora acuñada por Borges sobre modelos tales como *vuelo de lanzas* (por ‘batalla’), *árbol de la espada* (por ‘guerrero’), etc.<sup>15</sup>

Estas metáforas tan especiales vienen a unirse a lo dicho antes sobre el ritmo y la aliteración, porque su función en los poemas anglosajones —y germánicos en general— era precisamente contribuir a mantener la aliteración y el ritmo del verso. Son elementos, en efecto, pertenecientes a una poesía ya “muerta”, en cuanto que han muerto los hablantes de esa lengua. Sin embargo, conviene precisar en esta investigación de los recursos borgianos que no sólo se vale el autor argentino de estos mecanismos formales para dotar a sus poemas de ese aire misterioso y distante que caracteriza este “Fragmento”. Hay otro tipo de factores que influyen en esta impresión que queda en el lector. Son los relativos a las tradiciones de que se hace eco, las alusiones que hay detrás de algunas expresiones que aparentemente carecen de misterio.

Señalemos algunos de estos rasgos para comprender mejor el papel de estas convenciones. En el tercer verso, la espada que se canta en la composición va acompañada del sintagma *con runas*. El término *runas* adquiere en este contexto una relevancia especial, incrementada por el verso que sigue, donde encontramos el verbo *descifrar*. Las runas eran los caracteres usados por los antiguos pueblos germánicos para la escritura; se grababan en la madera, en el hierro o en la piedra con esfuerzo artesanal y tenían un poder mágico (derivado del carácter misterioso que reviste todo sistema de escritura para cualquier pueblo primitivo). Para un lector anglosajón —oyente sería un vocablo más preciso, ya que estos poemas se transmitían por vía oral— *runas* sugeriría la sensación de misterio y de algo casi sagrado.

Los nombres propios que Borges introduce a continuación en el poema (*Báltico* y *Nortumbria*) son puntos geográficos decisivos en la historia del mundo anglosajón. El primer término se refiere al punto asociado a los invasores de Gran Bretaña en el siglo V; los anglos, sajones y jutos habitaban, junto con otros pueblos germánicos, las orillas del Báltico y del mar del Norte en los alrededores de la península de Jutlandia. Y Nortumbria es el lugar de asentamiento, en el norte de Inglaterra, de uno de estos pueblos, los anglos. La espada cantada por el poeta sirve así de vínculo entre el continente y la isla, entre la cultura primitiva, compartida por el resto de las tribus germánicas, y el desarrollo ulterior de estos pueblos en Gran Bretaña.

Este sentido de la transmisión generacional, de la continuación de la cultura ancestral, viene resaltado y reforzado por el verso octavo, donde la espada se ve ahora como dada por un rey a otro rey; es decir, el arma con la que se defiende personalmente el guerrero es su objeto más preciado, el que lega a su hijo y éste al suyo, y así sucesivamente. No es más que la antigua costumbre de dejar en herencia a las generaciones venideras los atributos más queridos, más representativos de aquél que muere. Podrían encontrarse ejemplos de ello en cualquier poema épico germánico (y también de otras

culturas), pero sea suficiente con aludir al que Borges ha usado, *Beowulf*. Este héroe recibe, en efecto, las armas de su padre y desea transmitir las a su hijo, como confiesa en el momento de su muerte (cfr. *Beowulf*, vs. 2729 y ss.).

Estos temas de la tradición germánica se ven reforzados por la idea de “Destino”; es ésta una concepción profundamente enraizada en el mundo germánico. Esta vez Borges, no obstante, se ha visto incapacitado lingüísticamente para transplantar al español las resonancias de la palabra germánica *Wyrd*. Se ha señalado ya, y conviene repetirlo aquí, que las palabras *Wyrd* y *Fatum* no son idénticas, aunque en español haya que traducir ambas por *Destino* o *Hado*. Estas traducciones no manifiestan con exactitud el sentido etimológico primitivo y de ahí la diferencia de *Weltanschauung* que comportan. Para un romano, *Fatum* es un término que sugiere oráculo, mensaje, predicción, porque está emparentado con un verbo de decir, *fateor* (‘confesar’); guarda relación con los decretos de los dioses, y se entiende como ‘lo que ha de ser, porque así es ordenado por aquéllos’. Sin embargo, *Wyrd* responde a una concepción radicalmente distinta; no tiene nada que ver con la fuerza de los dioses, ni sugiere un decreto ni mensaje de ningún tipo; se trata de algo menos sofisticado, de la fuerza misma de las cosas, porque está emparentado etimológicamente con el verbo del alemán moderno *werden*. *Wyrd* es ‘lo que ha de ser’, ‘lo inevitable’, ‘lo que señala la marcha irremediable del decurso vital’. Esta diferencia que está presente en el uso de *Wyrd* en lugar de *Fatum* en los textos anglosajones ha desaparecido en Borges; pero no debe extrañar demasiado, si tenemos en cuenta que también ha desaparecido del inglés moderno, donde la palabra que señala el destino no tiene ninguna relación con *Wyrd*, sino que es *fate*, totalmente latina, y también del moderno alemán (*Schicksal*).

En suma, este “Fragmento” bōrgiano nos sitúa frente a un poema escrito en castellano, que comparte unas convenciones formales de expresión y contenido (aliteración, ritmo, metáforas) y culturales (la sociedad guerrera, la transmisión y herencia de los objetos más preciados, el destino como *Wyrd*) con poemas compuestos en la Inglaterra de los más oscuros siglos de la Edad Media (V–XI). Esto significa que su comprensión depende de que el lector tenga presentes en su mente esas convenciones de una literatura foránea y hoy desaparecida. Sin esas “presuposiciones”, ¿cómo entender las metáforas que equivalen a los antiguos “kennings”? ¿cómo contemplar la figura del guerrero que esgrime la espada en un mundo oscuro y frío? Estas son las convenciones literarias en su *más amplia significación* (hay quienes prefieren excluir lo cultural, para quedarse sólo con los elementos formales de expresión y contenido), compartidas por las obras nacidas de una misma tradición y lengua, que conforman los hábitos lectores e interpretativos de los receptores. Sin ellas, el poeta no podría alcanzar a sus lectores, porque no puede partir del vacío; este conjunto de rasgos comunes entre quien crea y quien recibe el producto es imprescindible; son también estos rasgos los que definen, en menor medida, un género literario determinado. En este caso, el “Fragmento” de Borges no es más que un ejemplo de poesía épica de una cultura y una época específicas; Borges está recreando un género desaparecido, haciendo –si se nos permite la expresión– “arqueología literaria”.

Probablemente todo esto no tendría en sí nada de extraordinario si no fuera porque se trata de Borges de quien se habla, y del talento de Borges para realizar este tipo de “arqueología literaria”. No en vano, trasplantar convenciones literarias es el oficio común, cotidiano, del traductor y del poeta; ¿qué otra cosa, si no, hace el escritor que

vierte los pensamientos (filtrados por la *Weltanschauung* de una lengua determinada y por la tradición que esa lengua ha formado) del sistema lingüístico X al sistema lingüístico Y, con visiones del mundo y convenciones diversas? Todo traductor está realizando, pues, lo imposible; por ello se dice con razón, como se exponía en las primeras páginas de este ensayo, que la traducción perfecta no existe. El propio Borges ha confesado su incapacidad ante este acto:

Los idiomas del hombre son tradiciones que entrañan algo de fatal. Los experimentos individuales son, de hecho, mínimos, salvo cuando el innovador se resigna a labrar un espécimen de museo, un juego destinado a la discusión de los historiadores de la literatura o al mero escándalo, como el *Finnegans Wake* o las *Soledades*. Alguna vez me atrajo la tentación de trasladar al castellano la música del inglés o del alemán; si hubiera ejecutado esa aventura, acaso imposible, yo sería un gran poeta, como aquel Garcilaso que nos dio la música de Italia, o como aquel anónimo sevillano que nos dio la de Roma, o como Darío, que nos dio la de Francia. No pasé de algún borrador urdido con palabras de pocas sílabas, que juiciosamente destruí.<sup>16</sup>

Tal parece, en efecto, que una labor como la ejecutada por Borges con “Fragmento” (y los otros poemas mencionados antes) está condenada a la incomprensión, o al solaz de los “historiadores de la literatura” como él mismo dice o, en general, al de los conocedores de varias literaturas. Una posible solución para salvar este abismo entre el creador (sea traductor de una lengua a otra, o de una convención a otra, como Borges aquí) y el receptor podría ser la seguida por T.S.Eliot en su *The Waste Land*, es decir, ofrecer todos los datos analizados en este ensayo en notas que apunten —como si de un edificio en construcción o en ruinas se tratara— cada uno de los versos de “Fragmento”. De esta manera se pondrían ante el receptor las convenciones que el autor sigue y que supone posee su lector; de otra forma, éste tiene ante sí el producto hermético, inexplicable, tan oscuro como esas obras de Góngora y Joyce a que alude Borges. Esto, sin embargo, significaría romper la imagen de “originalidad” y de producto personal de la obra, además de cambiar el producto aparentemente “estético” por un producto “crítico”, deshaciendo el mito inherente al “misterio” de la obra artística.

En este caso, como se ha visto, ha debido ser el crítico quien desvele el “misterio” de la obra, con el prolijo y erudito aparato crítico necesario; y es éste, ante la natural ausencia de explicación por parte del autor, el camino adecuado para acercarse a la comprensión de la esencia de la obra de arte. Las convenciones literarias forman parte de esos mecanismos o artefactos a que se refería hace tiempo el checo Mukarovský, cuando reclamaba para el estudio de la literatura la atención sobre el *objeto estético*, entendido como resultado de la relación texto—recepción.<sup>17</sup> Convendría recuperar para la poética los pensamientos de este teórico, como están haciendo algunos seguidores de la “estética de la recepción”, porque podrían arrojar bastante luz sobre los problemas actuales derivados de la construcción de la poética. El estudio de las convenciones literarias, como se ha mostrado con este ejemplo borgiano, puede ser, junto con las investigaciones sobre la naturaleza de los géneros literarios y los fenómenos inherentes a las recepciones de los productos artísticos, una vía que facilite la creación de la poética a la que aspiran los franceses y Culler. Quede este ensayo como un intento en tal sentido.

## NOTAS

- 1) Cfr., entre otros, *Gramática del Decamerón* (Taller de Ediciones J. B., Madrid, 1973), *Introducción a la literatura fantástica* (Ed. Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1972), *Les genres du discours* (Seuil, Paris, 1978) y *The Poetics of Prose* (Basil Blackwell, Oxford, 1977).
- 2) J.Culler, *The Pursuit of Signs. Semiotics, Literature, Deconstruction* (Routledge & Kegan Paul, London, 1981). Véase para un estudio de este libro nuestra reseña en *Revista Canaria de Estudios Ingleses*, 4 (abril 1982), págs. 172-174.
- 3) L.W.Tancock, "Some Problems of Style in Translation from French", en The Communication Research Centre. University College London, *Aspects of Translation. Studies in Communication* 2 (Secker and Warburg, London, 1958), pág. 46.
- 4) Por tal debe entenderse en este ensayo la que pertenece específicamente a la etapa de la historia literaria del inglés que abarca los siglos V-XI, escrita en inglés antiguo.
- 5) J. L. Borges & M. E. Vázquez, *Literaturas germánicas medievales* (Alianza Editorial, Madrid, 1980). Hubo una primera edición de este libro, aparecida en Fondo de Cultura Económica (México, 1951), escrito por Borges en colaboración con Delia Ingenieros, con el título de *Antiguas literaturas germánicas*.
- 6) Todas las menciones que se hagan en este ensayo a poemas o libros de poemas de Borges se refieren a la edición de *Obra poética 1923-1976* (Alianza Tres/Emecé, Madrid, 1979).
- 7) Convendría emprender un estudio que desvelara la relación existente entre los primeros libros de poemas de Borges (enclavados formalmente en la literatura escrita en español) y los últimos poemarios, que mantienen una adscripción formal más próxima a la lírica inglesa.
- 8) Ha de hacerse notar, sin embargo, que la aliteración no es del mismo tipo en castellano y en anglosajón, como se muestra en el texto. Borges ha empleado el recurso de la anáfora para crear la repetición de los sonidos, un rasgo propio de la tradición hispana, que no se da en anglosajón.
- 9) *Beowulf*, vs. 1529-31. Citamos por la edición de C.L. Wrenn, revisada por W.F. Bolton: *Beowulf with the Finnesburg Fragment* (Harrap, London, 1973, 3rd ed.).
- 10) Véase para una breve clasificación morfológica de estos "kennings" en *Beowulf* el reciente artículo de John D. Niles, "Compound Diction and the Style of *Beowulf*" en *English Studies*, 62, 6 (December 1981), págs. 489-503. El autor somete estos compuestos a una comparación ilustrativa con el lenguaje formulario homérico, mostrando el carácter más libre del inglés antiguo frente al griego.
- 11) En el artículo citado en la nota anterior, Niles pone de manifiesto el funcionamiento muy libre de los "kennings", que no se repitían de la misma forma, como en la épica griega, sino que variaban continuamente, manteniendo sólo una base que posibilitara su reconocimiento como la misma metáfora.
- 12) Cfr. J.L. Borges, "Las kenningar" en *Historia de la eternidad* (Alianza/Emecé, Madrid, 1978), págs. 56 y 58.
- 13) Otra interpretación posible de este sintagma, también coherente con el resto del poema, es la de atribuir a *oro rojo* el valor de 'oro puro', 'oro de la mejor calidad', que se encuentra en muchos poemas medievales como fórmula estereotipada.
- 14) La palabra "scop" alude al juglar itinerante que recorría las cortes de los reyes germánicos recitando las gestas de los antiguos héroes.
- 15) Ejemplos anglosajones que pueden haber servido como modelos para esta composición son: "gärgewinn" que podría traducirse por "tumulto de lanzas" (en *Judith*, vs. 308), "sperenTd", que es "ataque de lanzas" (en *Genesis*, vs. 2059), "gärmitting", "encuentro de lanzas" (en *Christ*, vs. 937), o "gämTd", también "ataque de lanzas" (en el verso 128 de los "Gnomic Verses" del libro de Exeter).
- 16) Prólogo a *El otro*, *el mismo*, en *Obra poética 1923-1976* (op. cit.), pág. 174.
- 17) Cfr. Jan Mukarovsky, *Kapitel aus der Poetik* (Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Maim, 1967), especialmente el ensayo "Das dichterische Werk als Gesamtheit von Werten", págs. 34-43.