



Epopeyas de la escritura: Algunas reflexiones sobre el lenguaje poético en Ezra Pound y Jorge Luis Borges

The Epic of Writing: Some Reflections on Poetical Language in Ezra Pound and Jorge Luis Borges

GABRIEL ENRIQUE LINARES GONZÁLEZ

Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México

México

Resumen

El presente artículo estudia los textos “The Chinese Written Character as A Medium for Poetry” (1919) de Ezra Pound (1885-1972) y Ernest Fenollosa (1853-1908), y “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” (1940) de Jorge Luis Borges (1899-1986). Se establecen lazos entre ambos con base en la afinidad que manifiestan en su interés por la creación de un gran poema a la manera de la épica, por el monólogo dramático y la traducción. Se hace especial énfasis en la forma en la que los dos autores articulan en ambas obras reflexiones sobre la naturaleza del lenguaje poético y vinculan dichas reflexiones con el monólogo y la traducción. El signo lingüístico resulta ser equiparable no solo con uno de los tropos considerados esenciales por la retórica, la metáfora, sino también con la prosopopeya, el tropo rector del monólogo. Por otro lado, en estos textos, la reflexión sobre la naturaleza del signo se revela inseparable de la traducción. Así, prosopopeya y traducción resultan en la obra de estos autores no solo ser esenciales a la creación literaria sino, hasta cierto punto, prácticas análogas.

Palabras clave

Jorge Luis Borges, Ezra Pound, epopeya, prosopopeya, traducción

Abstract

This paper deals with “The Chinese Written Character as A Medium for Poetry” (1919) by Ezra Pound (1885–1972) and Ernest Fenollosa (1853–1908), as well as with “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” (1940) by Jorge Luis Borges (1899–1986). A link between both authors is established upon the basis of their interest in the epic poem, as well as in the dramatic monologue and in translation. The present study focuses specially on the way in which both writers express in these texts their thoughts on the nature of language and connect such thoughts with the practice of translation and with the monologue. The linguistic sign is presented not only as similar to one of the most important rhetorical devices, metaphor, but also to prosopopoeia, the key trope of the dramatic monologue. On the other hand, in both texts, to think about language always implies considerations regarding translation. Thus, the use of prosopopoeia and translation are not only, according to these two authors, essential to literary creation, but also essentially similar practices.

Keywords

Jorge Luis Borges, Ezra Pound, epic, prosopopoeia, translation

El propósito del presente artículo es reflexionar sobre las posiciones que en torno al lenguaje poético se desprenden de “The Chinese Written Character as a Medium for Poetry”, de Ezra Pound (1885–1972) y Ernest Fenollosa (1853–1908), por un lado, y, por otro, de un pasaje de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, de Jorge Luis Borges (1899–1986). El pasaje en cuestión es aquél en el que se presentan las lenguas de la región imaginaria que da título a la ficción del argentino. Este trabajo no pretende hacer un análisis exhaustivo del tema del lenguaje en la obra de estos autores,

aunque sí es parte de una investigación personal más amplia sobre ambos. Aparte de los dos textos ya anunciados, hago uso también de algunos otros, relevantes para el presente análisis.

Aparentemente, en principio, hay pocos puntos de contacto entre los dos autores. De hecho, Borges parece haber tenido en muy poca consideración a Pound. Dice Richard Kessler (2010), editor de los sonetos de Borges en inglés, que “Borges in his poetry [...] has little interest in ‘making it new’, and little use for that doctrine’s leading proponent, Ezra Pound” (xix). No obstante, conviene detenerse en la siguiente cita de la *Introducción a la literatura estadounidense*, que refleja la ambigüedad de la actitud de Borges hacia Pound: “La obra es de difícil o imposible lectura. Pound encierra ternuras imprevisibles” (Borges, 1979: 1021). En la misma página, escribe acerca del primero de los *Cantos*: “el primer canto consta de tres páginas traducidas, en admirable verso libre, del libro XI de la *Odisea*”. Algunos de estos versos le habían sorprendido lo suficiente como para que le pidiera a su madre que los transcribiera en una nota en su ejemplar de este libro de Pound (Rosato y Álvarez, 267). En realidad, entre ambos escritores existen más similitudes de las que se podría suponer, y éstas van más allá de su lugar como autores fundacionales de las literaturas de América y Europa durante el siglo XX. Ennumero a continuación algunas que atañen al presente artículo.

En primer lugar, se encuentra el interés de ambos autores en la creación verbal como tema de la propia escritura. Pound, claramente, sentía que uno de sus deberes era la renovación de la lengua poética inglesa, frecuentemente anclada aún en un idioma literario decimonónico, que ya se sentía desgastado a inicios del siglo XX. Muestra de ello son sus polémicos ensayos, entre los cuales podemos mencionar “Imagisme” (1913), “Vorticism” (1914) o *ABC of Reading* (1934). Esta actitud es constante en el poeta estadounidense, aunque no es él un iconoclasta en términos absolutos, sino más bien un promotor del regreso a ciertos clásicos de su preferencia, o de una exploración de otras tradiciones literarias. En el caso de Borges, la preocupación por el tema del lenguaje y la escritura es también con-

tinua, aunque aquélla conoce a lo largo de su carrera artística distintas actitudes y modulaciones. El Borges maduro reniega de las ambiciones vanguardistas de su juventud en lo que toca a la poesía, y se reconcilia con el Modernismo latinoamericano (véanse, al respecto, el prólogo original de su primer libro de poesía, *Fervor de Buenos Aires*, de 1923, y la nueva versión del prólogo del mismo libro que aparece en las *Obras completas* de 1974). No deja de haber, sin embargo, en toda su obra, no sólo nueva experimentación en la práctica, que lo lleva, entre otros lados, a la poesía inglesa, en la práctica del soneto y del monólogo dramático, sino también reflexiones lingüísticas, relacionadas generalmente con la composición poética y literaria, tanto en los prólogos de sus poemarios (algunos de los cuales serán mencionados aquí), como en sucesivas ficciones (“La biblioteca de Babel” de 1941, “El Aleph” de 1945, “El inmortal” de 1949, “El espejo y la máscara” o “Undr”, ambos de 1975) y ensayos (“Las kenningar” de 1933, “La metáfora” de 1952, “La poesía” de 1977).¹

En segundo lugar, las poéticas de ambos presentan afinidades esenciales que derivan de importantes intereses comunes. Véase a continuación uno de los apuntes inconclusos para los cantos “CXVII *et seq.*” de Pound (sobre la historia textual de este apunte, véase Ronald Bush, 1999: 132–133):

I have tried to write Paradise
Do not move
Let the wind speak
that is Paradise.
Let the Gods forgive what I
have made
Let those I love try to forgive
what I have made. (1998: 822)

¹ Los ejemplos que se presentan aquí no quieren ser exhaustivos, pero sí creo que son representativos. Demuestran el interés constante de Borges y de Pound por el tema.

La ambición final de estos versos es trascendente. No pretenden describir el Paraíso, sino crearlo por medio de la palabra; la palabra “Paradise” es el objeto directo de “write”, no el objeto de la preposición (ausente) “about”. En el fragmento mencionado hay ecos no sólo de los proyectos de Dante o de Milton, sino también del Coleridge de “Kubla Khan”. Existe, pues, un afán épico. No sólo porque “to justify the ways of God to men” (Milton, 1993: 9) es una ambición propia de la epopeya moderna, sino porque para alcanzar esa ambición es necesario generar un estilo digno de ella, es decir, para recordar a Coleridge, uno que permita, no tanto describir, sino invocar o, incluso, crear (“I would build that dome in air, / that sunny dome!, those caves of ice!” [2004: 183]). La reflexión sobre el idioma poético es inseparable de la épica. No hay que olvidar el significado etimológico de esta palabra y de “epopeya”. Dice Coromines (2008) sobre la primera, “del griego *epikós*, [...] deriv. de *épos*, *épus*, verso” (217) y de la segunda, “gr. *epopoía*, [...] propte. ‘composición de un poema épico’, formado con *poieo*, ‘yo hago’” (217). En el origen mismo de estas palabras está signada su relación no sólo con ciertos temas particulares, sino también con el mismo desarrollo verbal de éstos. Los versos de Pound (como los de Coleridge) apuntan, no obstante, también, a un fracaso y a un obstáculo: lo absoluto es inexpresable.

Conviene recordar también lo que el escritor estadounidense escribió en el ensayo “The Wisdom of Poetry”, de 1912: “The function of an art is to free the intellect from the tyranny of the affects or, leaning on terms neither technical nor metaphysical: the function of an art is to strengthen the perceptive faculties and free them from encumbrance, such encumbrance, for instance, as set moods, set ideas, conventions” (191). Lo que propugna es una especie de desautomatización no sólo de palabras, sino de conceptos y sentimientos, que tiene por objeto fortalecer “the perceptive faculties”, es decir, enseñarnos a ver mejor. Para el escritor estadounidense, la experimentación con nuevas formas de abordar el lenguaje con el propósito de liberarlo del peso de la escritura previa podría traducirse, para ponerlo en términos ya mencionados aquí, en una necesidad de “make it new”.

Esta aparente necesidad de novedad, sin embargo, implica también un regreso casi romántico a una noción de “origen”, a una cierta relación entre lengua y realidad, de naturaleza prebabilónica y adánica, como veremos más adelante.

La tarea del poeta definida así por Pound no es muy diferente de la que señala Borges en el prólogo de *El oro de los tigres*: “Para un verdadero poeta, cada momento de la vida, cada hecho, debería ser poético, ya que profundamente lo es” (Borges, 1978: 359).² Borges manifiesta, en repetidas ocasiones, una concepción de la poesía igualmente mística y trascendente, no por influencia de Pound, sino por afinidad con él, así como por la común lectura de escritores como los que he citado anteriormente (Dante, Milton, Coleridge, pero también, claramente, Homero, Virgilio y Ariosto, entre otros). Dice en el prólogo de *El otro, el mismo*: “La raíz del lenguaje es irracional y de carácter mágico. El danés que articulaba el nombre de Thor o el sajón que articulaba el nombre de Thunor no sabía si estas palabras significaban el dios del trueno o el estrépito que sucede al relámpago. La poesía quiere volver a esa antigua magia” (1978: 169). El obstáculo para este regreso es el anquilosamiento del lenguaje poético. Para Borges, el origen de tal barrera se encuentra en la excesiva sistematización del lenguaje y en la servidumbre a la misma. Dice sobre los diccionarios en la misma página del prólogo citado: “Suele olvidarse que son repertorios artificiales, muy posteriores a las lenguas que ordenan” (1978: 169).

Hay también en Borges una desconfianza profunda hacia el lenguaje, medio opaco, a través del que no circula lo que se quiere decir. En la parte final de “La biblioteca de Babel”, el narrador escribe: “Un número *n* de lenguajes posibles usa el mismo vocabulario; en algunos, el símbolo *biblioteca* admite la correcta definición *ubicuo y perdurable sistema de galerías hexagonales*, pero *biblioteca* es *pan* o *pirámide* o cualquier otra cosa, y las siete palabras que la definen tienen otro valor. Tú, que

² Los poemas y prólogos a poemarios de Borges se citan por *Obra poética*, de 1978. En el caso de los textos en prosa, a menos que se especifique algo diferente, se cita por *Obras completas* de 1974. En ambos casos, esos fueron los volúmenes en los que el autor incluyó por última vez revisiones a sus obras en verso y en prosa escritas hasta ese momento, respectivamente.

me lees, ¿estás seguro de entender mi lenguaje?” (1974: 470). El pasaje es una especie de efectiva *reductio ad absurdum* del problema de la significación. La definición de la palabra “biblioteca”, inadecuada para nosotros pero adecuada en el contexto de la ficción, vuelve pertinente la pregunta final del narrador de “La biblioteca de Babel”. El sentido total de las palabras del otro nos elude. Ante cuestiones como éstas, expresadas no sólo en la ficción justo antes mencionada (véase, por ejemplo, la célebre ficción “El Aleph”), la ambición del poeta por escribir el gran poema total parece imposible. En “Mateo, 25, 30”, poema que alude a la parábola de los talentos, y también al famoso soneto de Milton, “When I consider how my light is spent”, dice Borges:

Desde el invisible horizonte
Y desde el centro de mi ser, una voz infinita
Dijo estas cosas (estas cosas, no estas palabras,
Que son una pobre traducción temporal de una sola palabra):
[...]
Has gastado los años y te han gastado
Y todavía no has escrito el poema. (1978: 188–189)

Me referiré aquí a una última característica común entre las poéticas de Borges y Pound. Para ambos, la traducción y la forma poética de origen inglés llamada “monólogo dramático” son vistas como vías de acceso a la poesía, ya sea como prácticas que promueven el perfeccionamiento de la técnica, o como medios de indagar en su naturaleza. En este sentido, y en otro más al que me referiré en las siguientes páginas, ambas prácticas escriturales son consideradas análogas por nuestros autores.

Algo hay que decir sobre el monólogo dramático antes de hablar de la importancia de éste para la presente argumentación. Esta forma poética tiene como recurso principal la prosopopeya, entendida ésta como “The speech of an

imaginary person” (Greene y Cushman, 2012: 1120), con la salvedad de que no es necesario que la persona sea imaginaria, puede estar asociada con una figura real, imaginada en el poema por el autor. Un buen ejemplo en español es el “Poema conjetural” del propio Borges, donde la voz poética es identificable con Francisco de Laprida, personaje histórico y ancestro del poeta.³

El origen etimológico de la palabra prosopopeya, derivada de *prósopon*, “aspecto de una persona”, “personaje”, y *poíeo*, “hago” (Corominas, 2008: 452), la vincula con la creación de una máscara. Aunque actualmente asociamos esta figura con la capacidad de hablar conferida a los animales en las fábulas, en la antigüedad clásica su sentido era mucho más amplio. La prosopopeya era el tropo que otorgaba la voz a aquello que no la podía tener; no solo a los animales, sino a lo muerto, lo ausente o incluso lo inanimado.⁴

Sugiero aquí, valiéndome de Pound, que la traducción era considerada por ambos autores una suerte de prosopopeya. Dice el poeta estadounidense sobre la búsqueda de su voz literaria:

In the “search for oneself”, in the search for “sincere self-expression”, one gropes, one finds some seeming verity. One says, “I am” this, that or the other thing, and with the words scarcely uttered one ceases to be that thing. I began this search for the real in a book called *Personae*, casting off, as it were, complete masks of the self in each poem. I continued in a long series of translations, which were but more elaborate masks. (*Gaudier-Breska*, 1970: 85)

³ Ahondar en la naturaleza del monólogo dramático excede los objetivos del presente ensayo. Creo que la definición que ofrezco aquí es práctica y funcional. El lector interesado en la historia de la forma y su definición puede acudir al libro de Glennis Byron *Dramatic Monologue* (2003) o al clásico *The Poetry of Experience* (1957) de Robert Langbaum.

⁴ Sobre la prosopopeya, puede consultarse a A. Dwight Culler (1975: 368) y Paul de Man (1984: 78).

El libro al que se refiere Pound, y cuyo título quiere decir en latín, “máscaras” (Coromines, 2008: 427), está constituido principalmente por monólogos dramáticos cuyas voces poéticas son, en su mayoría, autores medievales o europeos, pero también conforman el libro traducciones de poemas de esos mismos autores. Pound establece un lazo entre traducción y monólogo, en tanto en que los dos se definen precisamente por ser medios de hacer hablar a otro que está ausente, ya sea porque es tan sólo un personaje imaginario o imaginado, o porque se le traduce de una lengua a otra. A través de éstas actividades, el poeta encuentra, paradójicamente, su propia voz.

Borges hace una equiparación parecida entre traducción y monólogo dramático en su célebre ensayo “Las versiones homéricas”. Al inicio de éste se lee, “Ningún problema tan cosustancial con las letras y su modesto misterio como el que propone una traducción” (1974: 239). Un poco más adelante, Borges establece una similitud entre traducciones al inglés de Homero y los monólogos dramáticos de los que se compone *The Ring and The Book*, de Robert Browning: “El libro más famoso de Browning consta de diez informaciones detalladas de un crimen, según los implicados en él. Todo el contraste deriva de los caracteres, no de los hechos, y es casi tan intenso y tan abismal como el de diez versiones justas de Homero” (1974: 241). Como con los poemas de *Personae*, cada una de las traducciones no sólo nos presenta al original bajo un diferente rostro, sino que también define a su traductor.

A lo largo de su carrera, Borges no sólo escribió sobre la traducción, sino que también la practicó asiduamente. El ejercicio del monólogo dramático es menos copioso pero constante en la obra del argentino.⁵ En resumen, para ambos autores, el monólogo dramático y la traducción son de gran importancia para el ejercicio y la reflexión sobre la literatura. Es importante repetir también que ambas prácticas

⁵ Sobre Borges y la traducción, el lector curioso puede consultar *Invisible Work. Borges and Translation* de Efraim Kristal, o *Borges and Translation*, de Sergio Waisman. Sobre el monólogo dramático en la poesía borgesiana, véase el libro de Gabriel Linares, *Un juego con espejos que se desplazan: Borges y el monólogo dramático*.

son similares para los dos, y que, en esa medida, no sólo el monólogo dramático, sino también la traducción, pueden relacionarse con el tropo de la prosopopeya. Ambas dan voz a lo ausente. Propongo que las concepciones relativas a la reflexión sobre la lengua poética que se desprenden de “The Chinese Character as a Medium of Poetry” y el pasaje que aquí nos interesa de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” pueden relacionarse no sólo con una ambición literaria de carácter épico, en lo que atañe a una búsqueda verbal de lo absoluto, sino también con la creación de máscaras con la que se vincula el monólogo dramático y la traducción. En las páginas que siguen, procedo a analizar ambos textos en relación con estas afinidades entre las poéticas de ambos escritores.

“The Chinese Written Character as A Medium for Poetry” fue publicado por primera vez a finales de 1919, en *The Little Review*. El autor original del texto es el sinólogo Ernest Fenollosa. Su viuda, Mary, legó los documentos de éste a Pound, porque, al parecer, ella había leído y le habían gustado algunas composiciones del poeta (Kenner, 1971). “Pound explains that he has ‘done little more than remove a few repetitions and shape a few sentences’, but his editorial hand, marked by precise statements and clear sentences, seems everywhere” (400), dice Ira B. Nadel (2005). Cuando el ensayo fue publicado nuevamente en 1936, se le añadió el título “An Ars Poetica”. El texto constituye “an influential statement of Poundian aesthetics” (Nadel, 2005: 399), en extremo relevante para entender *The Cantos*, como ha sido señalado en numerosas ocasiones por, entre muchos otros, el mismo Borges, en un comentario al que me referiré más adelante: “Fenollosa’s notebooks and manuscripts on Chinese and Japanese literature are in the Pound/Fenollosa special collection at the Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University” (Ming Xie, 1999: 222 nota 10).

En el ensayo de Fenollosa y Pound, subyace la idea de que el lenguaje guardaba, originalmente, una relación directa con la realidad. Considérense, por ejemplo, los siguientes cuestionamientos acerca del surgimiento de lo que desde un punto de vista gramatical llamamos oración: “I wonder how many people have

asked themselves why the sentence form exists at all, why it seems so universally necessary *in all languages*? Why must all possess it, and what is the normal type of it? If it be so universal, it ought to correspond to some primary law of nature” (Fenallosa y Pound, 2008: 46). Se ofrece la siguiente respuesta: “The sentence form was forced upon primitive men by nature itself. It was not we who made it; it was a reflection of the temporal order in causation. All truth has to be expressed in sentences because all truth is the *transference of power*” (2008: 47). Después de Saussure, después de Lacan y Derrida, del estructuralismo y del posestructuralismo, entendemos que el lenguaje es básicamente convencional, pero importa más aquí el sentido que Pound, con ayuda de Fenallosa, le da a su argumentación que su exactitud lingüística.

En “The Chinese Written Character”, el chino goza de virtudes de reflejo y concreción de la realidad presentes también, de forma latente, en el inglés:

The form of the Chinese transitive sentence, and of the English (omitting particles), exactly corresponds to this universal form of action in nature. This brings language close to *things*, and in its strong reliance upon verbs it erects all speech into a kind of grammatic poetry.

A different sentence order is frequent in inflected languages like Latin, German or Japanese. This is because they are inflected, i.e., they have little tags and word-endings, or labels, to show which is the agent, the object, etc. In uninflected languages, like English and Chinese, there is nothing but the order of the words to distinguish their functions. And this order would not be a sufficient indication, were it not the *natural order* — that is, the order of cause and effect. (Fenallosa y Pound, 2008: 48)

Vale la pena detenernos en “[the] strong reliance upon verbs” a la que apunta este pasaje. Aunque se puede generalizar y decir que el verbo es una de las dos partes nucleares de la oración en cualquier lengua, el sinólogo y el poeta le otorgan

a esta categoría gramatical una relevancia mayor en el chino, a expensas del sustantivo: “A true noun, an isolated thing, does not exist in nature. Things are only terminal points, of actions, cross sections cut through actions, snap shots” (2008: 46). No obstante, matizan casi de inmediato: “Neither can a pure verb, an abstract motion, be possible in nature” (2008: 46). Estas consideraciones sobre el verbo y la acción tendrán especial relevancia cuando pasemos al texto de Borges.

La flexibilidad de las palabras en el sistema les permite cambiar su categoría, aún más que en el inglés. La siguiente cita atañe a este aspecto, y también desarrolla un ejemplo en el que, además, se explora la naturaleza ideográfica de la escritura china (“examination shows that a large number of the primitive Chinese characters [...] are shorthand pictures of actions or processes” [2008: 46]):

In English we call “to shine” a *verb in the infinitive*, because it gives the abstract meaning of the verb without conditions. If we want a corresponding adjective, we take a different word, “bright”. If we want a word, we say “luminosity”, which is abstract, being derived from an adjective. [...] The Chinese have a word, *ming* or *mei*. Its ideograph is the sign of the sun together with the sign of the moon. Thus you write literally, “the sun and moon of the cup”, for “the cup’s brightness”. Placed as a verb, you write, “the cup sun-and-moons”, actually, “cup sun-and-moon”, or in a weakened thought, “is like sun”, i. e. shines. “Sun-and-moon” cup is naturally a bright cup. (2008: 51)

Podemos hacer algunas objeciones al pasaje. No necesitamos, por ejemplo, cambiar “shine” por “bright”; basta con agregar la partícula “-ing” a la primera palabra para convertirla en un participio presente y, por lo tanto, en un adjetivo. Y “shining”, en ciertos contextos, puede, como gerundio, ser también un sustantivo. Por otro lado, dice el texto que “The Chinese have a word, *ming* or *mei*”, pero éstas son dos palabras, no una. No obstante, como ya vimos, no nos interesa tanto

la exactitud de Pound y Fenollosa como el proceso y el resultado de su argumentación. Según los autores, en el texto, el chino y su escritura son más concretos, compactos, flexibles, expresivos y económicos que el inglés que, a su vez, lo es más que otras lenguas indoeuropeas.

En el chino, lo abstracto se crea a partir de metáforas de lo concreto, nos dicen. Leemos:

You will ask, how could the Chinese have built up a great intellectual fabric from mere picture writing? [...] Yet the Chinese language with its peculiar materials has passed over from the seen to the unseen by exactly the same process which all ancient races employed. This process is metaphor, the use of material images to suggest immaterial relations [...] The whole delicate substance of speech is built upon substrata of metaphor. Abstract terms, pressed by etymology, reveal their ancient roots still embedded in direct action. (Fenollosa y Pound, 2008: 53-54)

En chino, la metáfora por medio de la cual lo concreto expresa lo abstracto permanece, nos dicen, en la superficie. El símil “the cup is like sun”, presentado en la página anterior, expresa, por ejemplo, “the cup shines”, haciendo uso de un sustantivo que designa a un objeto brillante. El problema con las lenguas europeas, según el ensayo, es que en ellas lo concreto está enterrado en el cliché del uso diario: “Metaphor was piled upon metaphor in quasi-geological strata” (2008: 54). El deber del poeta que escribe en inglés es llevar a cabo la labor de arqueólogo que exigen las palabras para desenterrar esa concreción: “the poet is the only one for whom the accumulated treasures of the race-words are real and active” (2008: 56). Ello implica un trabajo etimológico que desentierre los sustantivos concretos que permiten la articulación de abstracciones. Tómese el caso de la palabra “luminosity” que, según el mismo texto dice, “is abstract, being derived from an adjective”. En efecto, la palabra deriva de “luminous”, pero, a su vez, deriva del sustantivo latino “lumen”,

que puede significar no sólo “luz”, sino también “claridad”, “resplandor”, “destello”. A través de este proceso, una palabra que puede ser opaca revela en su etimología el origen de su significado. En el caso del inglés, esta palabra puede ser más oscura que en el español, dada la procedencia germana, no romance, de aquella lengua.

Esta concepción *sui generis* de la “metáfora”, es decir, del uso de un sustantivo concreto para expresar lo abstracto, según Pound y Fenollosa, se vuelve fundamental para el desarrollo y la comprensión de los mecanismos de la lengua: “Metaphor, the revealer of nature, is the very substance of poetry. The known interprets the obscure, the universe is alive with myth” (2008: 54). El tropo de la metáfora se vincula, además, a través de otra metáfora, con una figura que, como ya dijimos es esencial para la comprensión de la obra de Pound: la prosopopeya, entendida ésta como creación de una máscara. Dice el texto: “There is little or nothing in a phonetic word to exhibit the embryonic stages of its growth. It does not bear its metaphor on its face. We forget that personality once meant not the soul, but the soul’s mask. This is the sort of thing one cannot possibly forget in using the Chinese symbols” (2008: 55). En tanto que lo concreto sirve para dar identidad lingüística a lo abstracto, se convierte en una máscara de ello y, así, el acto de nombrar es equivalente al acto de asignar una máscara, es decir, el acto de nombrar es efectuar una prosopopeya. De esta manera, el texto vincula elementos esenciales de la poética de Pound. Es claro que, descritas de una manera muy básica pero no creo que incorrecta, ambas figuras son muy diferentes: la prosopopeya significa el recurso retórico en el que se figura el habla de una persona imaginaria o imaginada, y la metáfora establece verbalmente una igualdad entre dos objetos disímiles. No obstante, el texto de Pound y Fenollosa equipara ambas con base en que tanto una como otra dan rostro o identidad a un objeto o a un ser a través de la figuración de una voz o de una similitud.

Al llevar a cabo la descripción de la lengua china, alejada desde la raíz de la inglesa, pero sólo aparentemente distinta de ésta (“The genius of the two is much the same” [2008: 50]), se apunta también a la posibilidad de renovar una lengua a partir de otra a través de otro elemento esencial a la poética de Pound, la traduc-

ción: “In translating Chinese, verse especially, we must hold as closely as possible to the concrete force of the original, eschewing adjectives, nouns and intransitive forms wherever we can, and seeking instead strong and individual verbs” (2008: 50). Al hacer esto, la lengua meta es transformada por la lengua de partida. La labor del traductor es, así, equiparable con la labor del poeta. El poeta es un desenterrador, o un traductor, de etimologías, máscaras, metáforas, que son, en la poética de Pound, prácticamente la misma cosa.

Borges parece haber conocido este ensayo. En la *Introducción a la literatura norteamericana*, que ya he citado anteriormente, dice el argentino que, en los últimos cantos de Pound: “abundan citas de Confucio, en caracteres chinos no traducidos. Este curioso procedimiento ha sido definido como una ampliación de las unidades poéticas. Pound declara que le fue sugerido por los ideogramas de la escritura china, donde una línea horizontal sobre un círculo representa el ocaso. La línea horizontal es la rama de un árbol, y el círculo, el sol poniente” (1967: 1021).

A Borges pueden haberle atraído y, a la vez, haberle parecido absurdas, nociones como las que se exponen en el ensayo sobre “The Chinese Written Character”. La reflexión sobre el lenguaje es un tema constante en Borges. He dado ya varios ejemplos al inicio de este texto. Borges invita al lector a pensar sobre la lengua primigenia, o común, o literaria, en diversos lugares, entre ellos, además de aquellos a los que ya me he referido al inicio de este texto, en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”. Esta ficción fue publicada en mayo de 1940 en la revista *Sur* y, a partir de 1944, ocupó el lugar inicial del libro más famoso del autor argentino, *Ficciones*. De algunas de las ficciones de este libro —entre ellas, la que nos ocupa— ha dicho recientemente Daniel Balderston (2013) que “are all written about these gaps: between language and its referents, between text and reader, between the thing and the idea” (122).

Como se recordará, en este texto de Borges, los personajes rastrean una enciclopedia falsificada en la que se halla un artículo sobre una región sólo en apariencia real, Uqbar. En Tlön, una de “las dos regiones imaginarias” (Borges, 1974: 435) en las que tienen lugar todas las epopeyas y las leyendas de Uqbar, el “lenguaje

y las derivaciones del lenguaje —la religión, las letras, la metafísica— presuponen el idealismo. El mundo no es para ellos un concurso de objetos en el espacio; es una serie heterogénea de actos independientes. Es sucesivo, temporal, no espacial” (Borges, 1974: 435). “‘Tlön, Uqbar, Orbis Tertius’, then, provides a test bed for idealist philosophy, [...] showing how different from our world is a world based on a philosophy that purports to describe ours”, dice Clive Griffin (2013: 11).

Para entender lo que Borges quiere decir con “idealismo”, es necesario atender otra declaración anterior del mismo texto: “Hume notó para siempre que los argumentos de Berkeley no admiten la menor réplica y no causan la menor convicción. Ese dictamen es del todo verídico en su aplicación a la tierra; del todo falso en Tlön” (Borges, 1974: 435). Para Borges, el concepto filosófico de “idealismo” está casi siempre vinculado con el pensamiento de George Berkeley y, muy específicamente, con las famosas frases de éste: “*esse est percipi*” y “*esse est percipere*” (“ser es ser percibido” y “ser es percibir”):

lo que se llama ‘una cosa’ significada por medio de un nombre es una colección de ideas. En consecuencia, el ser de un objeto consiste en ser percibido, esto es, *esse est percipi*. [...] A la vez, estas ideas son percibidas por un espíritu. Las ideas son pasivas, pero el espíritu es activo. El ser de este último consiste en percibir ideas, por lo cual su ser puede ser percibido como un percibir, esto es *esse est percipere*. (Ferrater Mora, 2009: 1108)

Borges adopta en ocasiones una posición acaso más recalcitrante que Berkeley, pues, sirviéndose del budismo, declaraba que, en la medida en la que nuestro concepto de identidad depende de nuestra percepción, esa misma identidad era tan difusa y vaga como la de cualquier otro objeto. En “La nadería de la personalidad”, un texto publicado por primera vez en *Proa* en 1922, y luego incluido en su primer libro de ensayos, *Inquisiciones* (del que luego renegó casi toda su vida), escribe el argentino:

No hay tal yo de conjunto. Grimm, en una excelente declaración del budismo (*Die Lehre des Buddha*, München, 1917), narra el procedimiento mediante el cual los indios alcanzaron esa certeza. He aquí su canon milenariamente eficaz: *Aquellas cosas de las cuales puedo advertir los principios y las postrimerías, no son mi yo*. Yo, por ejemplo, no soy la realidad visual que mis ojos abarcan [...]. Tampoco soy las audiciones que escucho [...]. Esto es, no soy mi actividad de ver, de oír, de oler, de gustar, de palpar. [...] ¿Son el deseo, el pensamiento, la dicha y la congoja mi verdadero yo? La respuesta, de acuerdo con el canon, es claramente negativa, ya que estas afecciones caducan. (1974: 103-104)

Borges no siempre manifestaría la misma seguridad. En el ensayo “Nueva refutación del tiempo” (1947), expresó: “Negar la sucesión temporal, negar el yo, negar el universo astronómico, son desesperaciones aparentes y consuelos secretos. [...] El mundo, desgraciadamente, es real; yo, desgraciadamente, soy Borges” (771). No obstante, esta idea es una constante en su obra y “Tlön Uqbar, Orbis Tertius” explora una sociedad absolutamente convencida de esta especie de idealismo.

La visión de mundo de los habitantes de Uqbar se refleja, como ya se apuntó, en su lenguaje, que antecede, como dice el pasaje citado anteriormente, a otros productos culturales. Leemos: “No hay sustantivos en la conjetural *Ursprache* de Tlön, de la que proceden los idiomas actuales y los dialectos: hay verbos impersonales, calificados por sufijos o prefijos” (Borges, 1974: 435). En su exceso, esta “*Ursprache*” recuerda, al menos en parte, al chino, tal como es descrito por Pound y Fenollosa: un sistema de comunicación en el que el verbo se privilegia a expensas de las demás categorías gramaticales, entre ellas, el sustantivo. “The Chinese Character” matiza, como ya hemos visto, esta declaración. Borges no necesita hacerlo, pues se mueve en el mundo de lo meramente ficticio.

En otras regiones, en vez del verbo, el elemento fundamental de la oración es “el adjetivo monosilábico” (Borges, 1974: 435). En ambos casos, Borges ensaya

descripciones de estas lenguas hipotéticas. Presenta, como ejemplo de un lenguaje constituido por verbos, las palabras “hlör u fang axaxaxas mlö”, que se traducen, al español “en su orden” (1974: 435) de la siguiente manera: “hacia arriba (*upward*) detrás duradero-fluir luneció”. Xul Solar, se nos dice, propone, en inglés: “*Upward, behind the onstreaming, it mooned*” (1974: 436). También se proporciona, en español, una traducción mucho más castiza: “Surgió la luna sobre el río”. Esta serie de traducciones, por cierto, recuerdan las variaciones que Pound y Fenollosa presentan en torno a la frase: “the cup’s brightness”, “the cup sun-and-moons”, “is like sun”, “sun and moon cup”. En este pasaje, los sustantivos “sun and moon” se transforman en un verbo, en adjetivos, o en elementos de un símil, respectivamente.

En cuanto a los idiomas de Tlön conformados esencialmente por adjetivos, se nos dice que, paradójicamente, en aquéllos, éstos se combinan para producir sustantivos:

El sustantivo se forma por acumulación de adjetivos. No se dice *luna*: se dice *aéreo-claro sobre oscuro-redondo* o *anaranjado-tenue-del cielo* o cualquier otra agregación. En el caso elegido la masa de adjetivos corresponde a un objeto real; el hecho es puramente fortuito. En la literatura de este hemisferio [...] abundan los objetos ideales, convocados y disueltos en un momento, según las necesidades poéticas. [...] Hay poemas famosos compuestos de una sola enorme palabra. Esta palabra integra un *objeto poético* creado por el autor. El hecho de que nadie crea en la realidad de los sustantivos hace que, paradójicamente, sea interminable su número. Los idiomas del hemisferio boreal de Tlön poseen todos los nombres de las lenguas indoeuropeas —y otros muchos más—. (Borges, 1974: 435-436)

Incluso en este experimento por constituir un lenguaje poético nuevo, el narrador de “Tlön” no puede distanciarse por completo de la noción de sustantivo, que va acompañada de las de objeto o de ente, pero también de conceptos que ya

encontramos en el texto de Pound y Fenollosa. La constitución de “objetos poéticos” es similar a la asociación de sustantivos o “metáforas” concretos que dan lugar a uno abstracto en el texto sobre el chino y, por lo tanto, estos “objetos poéticos” son a su modo, “metáforas” o “prosopopeyas”. No en vano dice el narrador de la ficción que, en Tlön, “todo sustantivo (hombre, moneda, jueves, miércoles, lluvia) sólo tiene un valor metafórico” (Borges, 1974: 437-438).

Aquí vale la pena recordar que, en realidad, no parecen existir lenguajes sin sustantivos en “el mundo real”: De acuerdo con *The Language Instinct* de Steven Pinker (1999), entre otros, “All languages have a vocabulary in the thousands or tens of thousands, sorted into part of speech categories including noun and verb” (237-238). Dicha característica puede definirse como un “universal lingüístico”, si es que los hay. No obstante, vuelvo a recordar al lector que nos interesa menos la exactitud lingüística de las propuestas de Pound y Fenollosa, o de los ejercicios verbales de Borges, que el uso que aquéllos hacen de sus propuestas y que éste hace de sus ejercicios. El chino y las conjeturales lenguas de Tlön sirven para hacer consciente al lector de las libertades y limitaciones de la lengua. En principio, los términos de comparación del presente ensayo pueden parecer desiguales, en la medida en la que uno es una lengua real (el chino) y otro una lengua ficticia (la “Ursprache” de Tlön), pero en la medida en la que ambas son usadas por sus respectivos autores para dar una visión del mundo, la comparación no me parece en extremo desequilibrada.

En el presente artículo, he querido aproximarme a dos autores cuya importancia es capital para entender el desarrollo de la literatura en América (y de Europa) durante el siglo XX. En cada caso, se ha analizado un texto en el que, directa o indirectamente, se lleva a cabo una reflexión sobre los sistemas de signos y su aplicación a la escritura. El primero, de Pound y Fenollosa, puede ser leído como un manifiesto artístico; el segundo ciertamente no lo es, pero algunos de sus elementos están conectados fuertemente con un aspecto esencial del pensamiento de su autor: el idealismo. Ello permite, sin hacerlo un reflejo automático del pensa-

miento de Borges, reflexionar sobre la relación entre la lengua y la realidad desde esta escuela filosófica.

Aunque la actitud del texto más antiguo sea prácticamente la de haber descubierto las fuentes originales del lenguaje y la del otro se torne por momentos paródica de sí misma, uno de los principales efectos de ambos textos es muy similar: llevar al lector a considerar la lengua en su textura misma, e incluso, en un caso, en su escritura. A partir de esta sensibilización el lenguaje es percibido como un sistema que permite entrar en contacto con la realidad, sea porque la refleje, como en el caso de “The Chinese Written Character” o porque la cree, como en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”.

En ambos casos, es posible equiparar el proceso de articulación verbal de un objeto en relación con dos tropos: la metáfora y la prosopopeya. Tal cadena de analogías o de comparaciones es explícita en el caso del texto de Pound y Fenollosa, y puede aplicarse en muy buena medida al texto de Borges. Las palabras, en las relaciones sincrónicas y diacrónicas que establecen con ellas mismas y con las demás a lo largo del tiempo, se convierten en medios para conjurar en la mente denotaciones y connotaciones de los objetos; se convierten así no sólo en una suerte de metáforas de éstos, sino también en sus máscaras. Para desenterrar el entramado de esas relaciones, es necesario llevar a cabo las tareas del etimólogo y del traductor, y también las del poeta, que reconstituye esos entramados en sus creaciones. La lectura del poema o del texto literario nos conduce, a su vez, a una percepción renovada del mundo.

En ese sentido, metáfora, prosopopeya, etimología y traducción, tropos y disciplinas básicas para entender la poesía y la escritura de Pound y de Borges, no sólo se hermanan, sino que se equiparan y dan consistencia a las creaciones de ambos autores. En Borges y Pound existía, como pudimos ver en las primeras páginas de este artículo, una tendencia a la epopeya, a construir el gran poema que nos explique. No obstante, en vez de inclinarse por un viaje épico como los de Odiseo, Eneas o Dante, optaron por escribir en sus obras la epopeya de la propia

escritura, en la que se privilegia la creación de máscaras y metáforas para permitirnos volver a ver con otros ojos lo que esta a nuestro alrededor. Después de todo, como se recordará la palabra “epopeya” no se refiere sólo a las gestas de los héroes, sino a la gesta del poeta que trabaja con palabras y hace versos.

BIBLIOGRAFÍA

- BALDERSTON, Daniel. (2013). “Fictions”. En Edwin Williamson, *Jorge Luis Borges*. Cambridge: Cambridge University Press. 110-122.
- BORGES, Jorge Luis. (1967). *Introducción a la literatura norteamericana*. En *Obras completas en colaboración*. (1969). Buenos Aires: Emecé.
- BORGES, Jorge Luis. (1925). “La nadería de la personalidad”. En *Inquisiciones*. (1994). Barcelona: Seix Barral. 93-104.
- BORGES, Jorge Luis. (1974). *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé.
- BORGES, Jorge Luis. (1978). *Obra poética*. Buenos Aires, Argentina: Emecé.
- BUSH, Ronald. (1999). “Late Cantos LXXII-CXVII”. En Ira B. Nadel (Ed.) *The Cambridge Companion to Ezra Pound*. Cambridge: Cambridge University Press. 109-138.
- BYRON, Glennis. (2003). *Dramatic Monologue*. Gran Bretaña: Routledge.
- COLERIDGE, Samuel Taylor. (2004). *Poetry and Prose* (Nicholas Halmi, Paul Magnuson y Raimonda Modiano, Eds.). S. l.: W. W. Norton and Company.
- COROMINES, Joan. (2008). *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Editorial Gredos.
- CULLER, A. Dwight. (1975). “Monodrama and The Dramatic Monologue”. *PMLA*, 90, 366-385.
- DE MAN, Paul. (1984). *The Rhetoric of Romanticism*. Nueva York: Columbia University Press.
- FENALLOSA, Ernest; y POUND, Ezra. (2008). *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry* (Haun Saussy, Jonathan Stalling, y Lucas Klein, Eds.). Nueva York: Fordham University Press.
- FERRATER Mora, José. (2009). *Diccionario de filosofía*. Barcelona: Ariel.
- GREENE, Roland (Editor en jefe); Cushman, Stephen (Ed. Gral.). (2012). *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Estados Unidos de América: Princeton University Press.

- GRIFFIN, Clive. (2013). "Philosophy and Fiction". En Edwin Williamson, *Jorge Luis Borges*. Cambridge: Cambridge University Press. 5-15.
- HELFT, Nicolás. (1997). *Jorge Luis Borges. Bibliografía completa*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- KESSLER, Stephen. (2010). "Introduction". En Jorge Luis Borges. (2010). *The Sonnets*. Londres, Reino Unido: Penguin Books.
- KENNER, Hugh. (1971). *The Pound Era*. Estados Unidos de América: University of California Press.
- LANGBAUM, Robert. (1963). *The Poetry of Experience*. Nueva York: W. W. Norton and Company.
- MILTON, John. (1993). *Paradise Lost* (Scott Elledge, Ed.). Nueva York: W. W. Norton and Company.
- NADEL, Ira B. (2005). *Early Writings. Poems and Prose*. Londres: Penguin Books.
- PINKER, Steven. (1994). *The Language Instinct*. Nueva York: Harper Collins.
- POUND, Ezra. (1970). *Gaudier-Brzeska: A Memoir*. Nueva York: New Directions.
- POUND, Ezra. (1998). *The Cantos*. Nueva York: New Directions.
- XIE, Ming. (1999). "Pound as Translator". En Ira B. Nadel (Ed.), *The Cambridge Companion to Ezra Pound*. Cambridge: Cambridge University Press. 204-223.