Las figuras de contigüidad en la prosa narrativa de Borges

MIENTRAS las figuras de semejanza—la metáfora y el símil—han gozado de insistente popularidad en los estudios de estilo,¹ las figuras de contigüidad—la metonimia y la sinécdoque—permanecen todavía en una relativa oscuridad dentro de la investigación literaria. El predominio y desarrollo de la imagen en la literatura romántica y después en la parnasiano-simbolista, el auge del surrealismo y el prestigio alcanzado por la metáfora en la poesía imagista, contribuyeron a crear la posición privilegiada que tienen las figuras de semejanza en el estilo literario. En Hispanoamérica, esta euforia imagista deja hondas huellas en el modernismo y después en la literatura vanguardista. Es casi natural que estudiar el estilo quiera decir concentrarse, particularmente, en la imagería. Este exorbitante prestigio de la imagen explica los intentos de absorber las figuras de contigüidad en el dominio de la imagen: "It would therefore be wrong to exclude metonymy—and the allied figure of synecdoche or 'part for the whole'—from the field of imagery".² Pero si bien las figuras de contigüidad pueden asumir la forma de imágenes, reducirlas a tales equivale a renunciar a los conceptos de "semejanza" y "contigüidad" que establecen sus rasgos distintivos y que nos permiten un estudio más concienzudo de su diferente funcionamiento y de sus varios y distintos efectos. Es posible que la subestimación de la "contigüidad" provenga de una exagerada valoración de la "semejanza" con sus ambiciosas posibilidades estilísticas:

Metonymy certainly lacks the creative inspiration of metaphor; it does not discover hidden analogies and does not establish a link

¹ Véase: Helmut Hatzfeld, *Bibliografía crítica de la nueva estilística aplicada a las literaturas románticas*. Madrid: Gredos, 1955. Y H. Hatzfeldt et Yves Le Hir, *Essai de Bibliographie critique de Stylistique française et romane* (1955-1960). Paris: Presses Universitaires de France, 1961.

² Stephen Ullmann, *Style in the French Novel*. New York: Barnes & Noble, 1964, p. 213.

between disparate ideas. As a French student of metaphor has put it, 'la métonymie n'ouvre pas de chemins comme l'intuition métaphorique; mais brûlant les étapes de chemins trop connus elle raccourcit des distances pour faciliter la rapide intuition de choses déjà connues'.³

La cita que Ullmann trae a colación en apoyo de su tesis data de 1925, cuando el superrealismo y en general la fiebre de la imagen está en su apogeo y las figuras de semejanza devienen el procedimiento favorito no sólo del verso sino también de la prosa. La crítica comparte y estimula esta preferencia y los resultados en la investigación literaria han sido resumidos por Roman Jakobson:

Similarity in meaning connects the symbols of a metalanguage with the symbols of the language referred to. Similarity connects a metaphorical term with the term for which it is substituted. Consequently, when constructing a metalanguage to interpret tropes, the researcher possesses more homogeneous means to handle metaphor, whereas metonymy, based on a different principle, easily defies interpretation. Therefore nothing comparable to the rich literature on metaphor can be cited for the theory of metonymy. For the same reason, it is generally realized that romanticism is closely linked with metaphor, whereas the equally intimate ties of realism with metonymy usually remain unnoticed. Not only the tool of the observer but also the object of observation is responsible for the preponderance of metaphor over metonymy in scholarship.⁴

El estudio de Jakobson constituye uno de los esfuerzos más fértiles en la investigación de las posibilidades expresivas de las figuras de contigüidad, y plantea las fecundantes posibilidades de estudio contenidas en la relación e interacción de los "polos metafóricos y metonímico" de la expresión lingüística.⁵ Según Jakobson, la metonimia representa uno de los rasgos distintivos de la prosa realista, pues "following the path of contiguous relationships, the realistic author metonymically digresses from the plot to the atmosphere and from the characters to the setting in space and time",⁶ y propone la siguiente conclusión:

³ *Ibid.*, p. 212.

⁴ Roman Jakobson, "Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances", en R. Jakobson and Morris Halle, *Fundamentals of Language*. The Hague: Mouton & Co., 1956, p. 81.

⁵ *Ibid.*, p. 77.

⁶ *Ibid.*, p. 78.

The principle of similarity underlies poetry; the metrical parallelism of lines or the phonic equivalence of rhyming words prompts the question of semantic similarity and contrast; there exist, for instance, grammatical and anti-grammatical but never argrammatical rhymes. Prose, on the contrary, is forwarded essentially by contiguity. Thus, for poetry metaphor, and for prose, metonymy is the line of least resistance and, consequently, the study of poetical tropes is directed chiefly toward metaphor.⁷

La hipótesis proporciona una primera respuesta a la desigual atención puesta en las figuras de contigüidad en relación a las de semejanza: si las primeras se avienen más a la naturaleza de la prosa y las segundas a la del verso, parte de la negligencia se explica en el hecho de que la poesía, por requerir mayor uso de procedimientos y artificios retóricos que la prosa, es campo más fértil para el estudioso del estilo. Por otro lado y como consecuencia del prestigio alcanzado por la "semejanza", los estudios de la prosa se concentran en ese aspecto que, según Jakobson, es más afín a la poesía: la imagen. Las conclusiones del crítico ruso ponen una interrogante de duda a la objetividad de aseveraciones como ésta: "On the whole it would seem that metonymy, except perhaps in a completely fossilized form as in 'enseignes', is extremely rare in these passages. We may suspect that its role as a conscious device in modern prose is a limited one".⁸

En la prosa narrativa de Borges, las figuras de contigüidad constituyen uno de los procedimientos más importantes de su estilo. El carácter alegórico de sus cuentos deja poco lugar para la imagen en el estilo; estructuralmente, sin embargo, sus narraciones funcionan como una imagen. En el cuento "La Biblioteca de Babel", por ejemplo, la biblioteca es el "vehículo", el universo el "tenor" y el caos, el punto de intersección donde los dos segmentos encuentran su base ("ground") de semejanza. La prosa se aplica a describir con aguda sobriedad los elementos de esa gran imagen y esta recatada función explica, en parte, la parsimonia con que Borges hace uso de símiles y metáforas.⁹ En cambio, muestra

⁷ *Ibid.*, pp. 81-82.

⁸ R. A. Sayce, *Style in French Prose; A Method of Analysis*. London: Oxford University Press, 1965, p. 64.

⁹ He aquí algunos ejemplos de ese tipo de imagen sobria, de medida clásica: "En el suelo, apoyado en el mostrador, se acurrucaba, *inmóvil como una cosa*, un hombre muy viejo. Los muchos años lo habían reducido y pulido *como las aguas a una piedra o las generaciones de los hombres a una sentencia*" (F. 193) "Vivió en la soledad, sin una mujer, sin amigos; todo lo amó y lo poseyó, pero desde lejos, *como del otro lado de un cristal*; "murió, y su tenue imagen se perdió, *como el agua en el agua*". (A. 77). "Ahí estaba el gato, dormido. Pidió

gran preferencia por las figuras de contigüidad. En algunos cuentos, el mecanismo estructural es metonímico: en "Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)" una noche, un instante, de la biografía del personaje agota su historia, pues "cualquier destino, por largo y complicado que sea, consta en realidad *de un solo momento*: el momento que el hombre sabe para siempre quién es" (A.55). En ese instante está contenido su destino: como en la sinécdoque, la parte representa al todo. Otto Dietrich zur Linde, en *Deutsches Requiem*, dice: "Quienes sepan oírme, comprenderán la historia de Alemania y la futura historia del mundo" (A.82): la absurda historia de un hombre del Tercer Reich es la no menos absurda historia del nazismo alemán. En *Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto* el perseguido rey es el perseguidor Zaid y viceversa: el trueque de identidades constituye la clave del crimen perpetrado en el laberinto y su solución forma el cuerpo del relato, *Tlön*,

una taza de café, la endulzó lentamente, la probó (ese placer le había sido vedado en la clínica) y pensó, mientras alisaba el negro pelaje, que aquel contacto era ilusorio y que estaban *como separados por un cristal*, porque..." (F. 190). "En el alba, la lejanía *se erizó* de pirámides y de torres. (A. 10). "Era la última noche, la más atroz, pero diez minutos después el sueño lo anegó *como una agua oscura*". (F. 164). "El viento había cesado, *como en un cuadro*". (F. 166). "El término de sus cavilaciones fue brusco, pero lo prometieron algunos signos. Primero (al cabo de una larga sequía) una remota nube en un cerro, *liviana como un pájaro*"; (F. 65). "Pensar, analizar, inventar (me escribió también) no son actos anómalos, son la *normal respiración* de la inteligencia". (F. 56). "Abajo estaban los jardines, la huerta; abajo, el atareado Guadalquivir y después la querida ciudad de Córdoba, no menos clara que Bagdad o que el Cairo, *como un complejo y delicado instrumento*, y alrededor (esto Averroes lo sentía también) se dilataba hacia el confín la tierra de España, en la que hay pocas cosas, pero donde cada una parece estar de un modo sustantivo y eterno". (A. 92).

Hay otro tipo de imagen muy borgeana; el vehículo es una cifra de algún aspecto de su cosmovisión: "Otra (escuela), que el universo es comparable a esas *criptografías* en las que no valen todos los símbolos y que sólo es verdad lo que sucede cada trescientas noches". (F. 23) "Hace diez años bastaba cualquier *simetría* con apariencia de orden—el materialismo dialéctico, el antisemitismo, el nazismo—para embelesar a los hombres". (F.33) "De noche, mi delirio se alimentaba de esa metáfora: yo sentía que el mundo es un laberinto, del cual era imposible huir..." (F. 155); "Estaba tirado en la arena, donde trazaba torpemente y borraba una hilera de signos, que eran *como las letras de los sueños*, que uno está a punto de entender y luego se juntan". (A. 16); "Años de soledad le habían enseñado que los días, en la memoria, tienden a ser iguales, pero que no hay un día, ni siquiera de cárcel o de hospital, que no traiga sorpresas, que no sea al trasluz *una red de mínimas sorpresas*". (A. 139); "Recordó bruscamente que en un café de la calle Brasil (a pocos metros de la casa de Yrigoyen) había un enorme gato que se dejaba acariciar por la gente, *como una divinidad desdénosa*". (F. 190); "vió largas nubes luminosas que parecían de mármol, y todas esas cosas eran casuales, *como sueños de la llanura*". (F. 191); "La muerte (o su alusión) hace preciosos y patéticos a los hombres. Estos conmueven por su condición de fantasmas; cada acto que ejecutan puede ser último; no hay rostro que no esté por desdibujarse *como el rostro de un sueño*". (A. 22) "La llanura bajo el último sol, era casi abstracta, *como vista en un sueño*". (F. 178).

Hablando de esas metáforas que "han existido siempre", de "las únicas verdaderas", Borges ha escrito: "El primer monumento de las literaturas occidentales,

Uqbar, Orbis Tertius es una exposición de la filosofía idealista a través de sus conjeturales efectos en un planeta imaginario. Estas sustituciones y traslaciones operan en la estructura del cuento, no en el estilo de la prosa; no son, pues, figuras de contigüidad, pero el mecanismo es el mismo: en la organización del asunto de algunas de sus narraciones, Borges presenta una parte en representación del todo, o bien, un personaje por el otro. En *Emma Zunz* la venganza del protagonista es metonímica: Emma, más que vengar a su padre, venga los brutales efectos que ha tenido en ella la ejecución de la venganza: "Ante Aarón Loewenthal, más que la urgencia de vengar a su padre, Emma sintió la de castigar el ultraje padecido por ello. No podía no matarlo, después de esa minuciosa deshonra" (A.64). En el mismo cuento, Emma y el anónimo personaje que la deshonra, funcionan metonímicamente: éste representa para Emma una etapa de su plan de venganza, y Emma, para "el hombre sueco o finlandés", la satisfacción de su deseo:

la *Iliada*, fue compuesto hará tres mil años; es verosímil conjeturar que en ese enorme plazo todas las afinidades íntimas, necesarias (ensueño-vida, sueño-muerte, ríos y vidas que transcurren, etcétera), fueron advertidas y escritas alguna vez". (H. L. p. 74). En varios de sus ensayos, Borges reconstruye la larga y accidentada travesía de algunas de estas metáforas eternas ("La esfera de Pascal" (O. I.), "La flor de Coleridge" (O. I.), "Historia de los ecos de un nombre" (O. I.), "El espejo de los enigmas" (O. I.), "Del culto de los libros" (O. I.). No nos extrañaría que en la prosa de Borges —cuyas ficciones constantemente nos recuerdan que la literatura no es más que literatura— reaparezcan "esas afinidades íntimas"; María Rosa Lida de Malkiel ha observado una coincidencia de este tipo en "El inmortal"; el texto de Borges, "desnudo en la ignorada arena" (A. 11) recuerda el de Virgilio "nundus in ignota, Palinure, iacebis arena" (*Eneida*, V. 871); el comentario de María Rosa Lida: "Coincidencias que ni son muestras de pereza ni de admiración huera: no es sino que el escritor reciente —Borges frente a Virgilio, Virgilio frente a Homero— juzga frívolo variar lo ya perfecto y, al trasladarlo intacto a la lengua materna, revela al lector que había pasado distraídamente por el original, su desatendida belleza" ("Contribución al estudio de las fuentes literarias de J. L. Borges", *Sur*, N° 213/214, 1952). Escéptico de las metáforas nuevas, persuadido de que las "verdaderas y eternas" fueron ya "advertidas y escritas alguna vez", Borges no vacila en retornar a aquéllos inmunes al tiempo y a su desgaste. En el cuento "Deutsches Requiem", el protagonista-narrador concluye: "Se cierne ahora sobre el mundo una época implacable: Nosotros la forjamos, nosotros que ya somos su víctima. Qué importa que Inglaterra sea el martillo y nosotros el yunque". (A. 89). Borges pone en boca de su personaje una metáfora de rancio prestigio y, además, funcionalmente adecuada a la naturaleza del protagonista; dos veces, Borges recuerda a Goethe a lo largo del cuento y es difícil no suponer una intención en el empleo de una imagen—"el martillo" es el vehículo del vencedor, y "el yunque" del vencido— tan asociada al príncipe de los poetas alemanes; recuérdese "Kophtisches Lied": "Auf des Glückes grosser Waage/Steht die Zunge selten ein./ Du musst steigen oder sinken./ Du musst herrschen und gewinnen./ Oder dienen und verlieren./ Leiden oder triumphieren./ Amboss oder Hammer sein./"; o el "Epigramme 14": "Diesem Amboss vergleiche ich das Land, den Hammer dem Herrscher, und dem Volke das Blech, das in der Mitte sich krümmt". El logro estilístico es doble: a) eficacia en la expresión, pues no se definirá mejor que en esa metáfora la situación del vencedor y del vencido; b) eficacia temática desde el estilo, pues el personaje gana en veracidad.

El hombre sueco o finlandés, no hablaba español; fue una herramienta para Emma como ésta lo fue para él, pero ella sirvió para el goce y él para la justicia. (A.63).

El fructuoso empleo de la metonimia, o del mecanismo metonímico, en la organización del cuento deja intuir sus consecuencias en el estilo. Las figuras de contigüidad prestan a la prosa elementos abstractores que conciden con la naturaleza alegórica de sus ficciones. La idea panteísta, que motiva muchos de los cuentos de Borges y que, en general, tiene consecuencias tan fecundas en toda su narrativa, es esencialmente la misma que explica el funcionamiento de la metonimia y la sinécdoque: "todo está en todas partes y cualquier cosa es todas las cosas". El campo de desplazamiento de las figuras de contigüidad es, por supuesto, más limitado: una parte puede representar a la otra o al todo, o viceversa, dentro de una entidad determinada, dentro de un todo en el cual son "contiguos"; pero en el fondo, una identidad absorbe a la otra, la contiene y la representa, como quiere el panteísmo. Esta afinidad entre tema y estilo es un ejemplo más de prosa funcional; es decir, los artificios que hacen funcionar con eficacia la prosa son, también, parte del mecanismo temático. Lo opuesto de la prosa modernista, donde el tema es un pretexto para que la prosa se luzca con todas sus galas.

La relación entre la parte representada y la parte sustituida proporciona el mejor criterio para el estudio de la metonimia. Aunque las sustituciones más comunes son de efecto a causa, de materia a objeto, de continente a contenido y algunas otras registradas en todas las preceptivas, las posibilidades son múltiples. Antes de pasar a su estudio y clasificación, veamos un ejemplo del *modus operandi* de estas figuras dentro del contexto en el cual funcionan. Del cuento "El Zahir" entresacamos:

Doblé; la ochava oscura me indicó, desde lejos, que el almacén ya estaba cerrado. En la calle Belgrano tomé un taxímetro. Insomne, poseído, casi feliz, pensé que nada hay menos material que el dinero, ya que cualquier moneda (una moneda de veinte centavos, digamos) es, en rigor, un repertorio de futuros posibles. El dinero es abstracto, repetí, el dinero es tiempo futuro. Puede ser una tarde en las afueras, puede ser música de Brahms, puede ser mapas, puede ser ajedrez, puede ser café, puede ser las palabras de Epicteto, que enseñan el desprecio del oro; es un Proteo más versátil que el de la isla de Pharos. Es tiempo imprevisible, tiempo de Bergson, no duro

tiempo del Islam o del Pórtico. Los deterministas niegan que haya en el mundo un solo hecho posible, "id es" un hecho que pudo acontecer; una moneda simboliza nuestro libre albedrío. (No sospechaba yo que esos "pensamientos" eran un artificio contra el Zahir y una primera forma de su demoníaco influjo). Dormí tras de tenaces cavilaciones, pero soñé que yo era las monedas que custodiaba un grifo. (A.107).

La primera frase nos ofrece un ejemplo de mecanismo metonímico; Borges evita la mera constatación de un hecho trivial ("el almacén estaba cerrado") adelantándonos un efecto producido por ese hecho: "la ochava oscura". Es verdad que, en rigor, no hay aquí un desplazamiento o sustitución, pues el efecto viene seguido de la causa, pero la aproximación a la realidad es metonímica: el narrador arriba a la verificación de una noción, no directamente sino a través de su efecto. La alternativa a la formulación de Borges sería: "Doblé; el almacén ya estaba cerrado", completamente átono y mucho menos vívido; la digresión de nuestro texto ("la ochava oscura") tiene una doble función: a) el proceso asociativo de la constatación le otorga mayor veracidad literaria, y b) agrega un matiz realista que intensifica el carácter paradójico de sus narraciones fantásticas. Más adelante, el personaje nos explica: "...cualquier moneda (una moneda de veinte centavos, digamos) es, en rigor, un repertorio de futuros posibles"; "esos repertorios" son los efectos de que es capaz el dinero. La tirada de posibilidades que viene a continuación es la enumeración de algunos de esos efectos, verdaderas traslaciones metonímicas: Borges presenta objetos y nociones a los cuales llegaríamos si siguiéramos las infinitas trayectorias del dinero; es decir, el dinero proyectado en múltiples figuras de contigüidad: "música de Brahms", "una tarde en las afueras", "mapas", "ajedrez", "café", "palabras de Epicteto", "tiempo imprevisible". Esta sustitución metonímica del dinero (el medio de adquisición es presentado como la adquisición) además de mostrar su paradójica condición de ente abstracto, tiene fecundos efectos: a) la enumeración caótica de las posibles adquisiciones refuerza uno de los temas favoritos de Borges: el caos; b) el estilo suministra un punto de apoyo más al tema del cuento—la noción panteísta—, presentando una cosa (el dinero) como todas las cosas; c) crea una segunda paradoja: "las palabras de Epicteto que enseñan el desprecio del oro" pueden ser oro, es decir, pueden adquirirse con dinero; nótese, también, que "palabras" está usada metonímicamente por escritos o libro, lo mismo

que "tiempo de Bergson" y "tiempo del Islam" (el autor por su teoría y la religión por su doctrina), aunque el generalizado empleo de esta sustitución ha gastado su fisonomía metonímica. "Tiempo del Pórtico" es también un ejemplo de metonimia "gastada", pero que nos interesa por contener una doble sustitución: la escuela por su teoría y el lugar donde enseñaba Zenón de Citio ("Stoa Poikile", gr. "pórtico pintado") por el nombre de la escuela por él fundada y de cuya traslación deriva el nombre "estoico". Estos ejemplos semi-normativos, sin reflejar un esfuerzo de creación consciente, revelan una preferencia en la formulación, sobre todo si consideramos su frecuencia en unas pocas líneas.

"Thus in an inquiry into the structure of dreams—escribe Jakobson en el citado estudio—the decisive question is whether the symbols and the temporal sequences used are based on contiguity (Freud's metonymic 'displacement' and synecdochic 'condensation') or in similarity (Freud's 'identification and symbolism')." ¹¹ El sueño del personaje de Borges es un claro ejemplo de "synecdochic condensation": "soñé que yo era las monedas que custodiaba un grifo". La visión onírica del personaje se produce como resultado de la absorción del todo, el narrador, por su tenaz preocupación—la obsesión del dinero provocada por el misterioso Zahir. Una parte deviene el todo, lo cual crea la visión fantasmal de una persona convertida en monedas.

Resumiendo, podríamos decir que la realidad presentada en nuestro párrafo está aprehendida metonímicamente, y que la variedad de sus efectos—realista, caótico, onírico—es un índice de los logros estilísticos alcanzados por Borges a través de la figuración por contigüidad de sus ficciones. La ausencia de figuras de semejanza (debemos exceptuar la metáfora "Proteo" empleada para subrayar la versatilidad del dinero, y cuya ascendencia mitológica y literaria testimonia, elocuentemente, su concepto de la imagen) pone de manifiesto la actitud hostil del Borges narrador, no del ultraísta que vio en la metáfora la esencia de la poesía,¹² hacia este tipo de figuración. En su etapa de madurez, Borges desconfía de las comparaciones y de las traslaciones metafóricas aduciendo que "las verdaderas, las que formulan íntimas conexiones entre una imagen y otra, han existido siempre; las que aún podemos inventar son las falsas, las que no valen la pena de inventar" (O.I. 71). El mejor resumen de su actitud más tardía hacia la imagen lo encontramos

¹¹ *Op. cit.*, p. 81.

¹² Para un resumen de la actitud de Borges hacia la metáfora, véase: Allen W. Phillips, "Borges y su concepto de la metáfora", en *Estudios y notas sobre literatura hispanoamericana*. México: Biblioteca del Nuevo Mundo, 1965. pp. 177-189.

en su cuento "La busca de Averroes"; allí, Averroes dice, respondiendo a las objeciones de Abdalmálik a la vieja imagen de Zuhair que comparó el destino con un camello:

Abdalmálik entiende que esa figura ya no puede maravillar. A ese reparo cabría contestar muchas cosas. La primera, que si el fin del poema fuera el asombro, su tiempo no se mediría por siglos, sino por días y por horas y tal vez por minutos. La segunda, que un famoso poeta es menor inventor que descubridor. Para alabar a Ibn-Sháraf de Berja, se ha repetido que sólo él pudo imaginar que las estrellas en el alba caen lentamente, como las hojas caen de los árboles; ello, si fuera cierto, evidenciaría que la imagen es baladí. La imagen que un solo hombre puede formar es la que no toca a ninguno. Infinitas cosas hay en la tierra; cualquiera puede equipararse a cualquiera. Equiparar estrellas con hojas no es menos arbitrario que equipararlas con peces o con pájaros. En cambio, nadie no sintió alguna vez que el destino es fuerte y es torpe, que es inocente y es también inhumano. Para esa convicción, que puede ser pasajera o continua, pero que nadie elude, fue escrito el verso de Zuhair. No se dirá mejor lo que allí se dijo. (A. 98-99).

La mera comparación de las cosas es tan inconducente como ese tipo de sinonimia verbal que aumenta las voces, los sonidos, sin crear nuevas representaciones.¹³ Borges renuncia a las pretendidas virtudes de la metáfora —"descubrir ocultas analogías y establecer un nexo entre ideas dispares"—,¹⁴ y adopta, en cambio, la contigüidad que descrece de la "inspiración creadora"¹⁵ de la semejanza. Y es que mientras la comparación es un rodeo verbal, la metonimia es una cortada, una forma de economía y condensación verbal. Las figuras de contigüidad, sin reproducir las entidades, permiten subrayar ese aspecto del todo que más interesa al escritor: la parte implica el todo sin mencionarlo, pero en esa operación el ocular del escritor ha podido aproximarse más a su objetivo

¹³ La actitud de Borges ante la imagen es semejante a su concepto del lenguaje, cuya riqueza depende no del número de voces de su diccionario, sino de la literatura poética o filosófica de que es capaz: fatigar el diccionario es tan infecundo como esas metáforas que "deparan (o depararon) un asombro agradable; luego sentimos que no hay una emoción que las justifique y las juzgamos laboriosas e inútiles...; pueden impresionar ("cisne rojo", "halcón de la sangre") pero nada revelan o comunican. Son, para de alguna manera decirlo, objetos verbales, puros e independientes como un cristal o como un anillo de plata". (H. E. 70-71).

¹⁴ Stephen Ullmann, *op. cit.*, p. 212

¹⁵ *Ibid.*,

revelando sutilezas, detalles, precisiones. El mecanismo de la imagen es opuesto: para encontrar el elemento común por el cual se asemejan es menester entrentar dos entidades diferentes en su totalidad; el vehículo y el tenor se parecen en un aspecto pero difieren en mil. Podría aducirse que en este igualamiento de cosas heterogéneas reside su encanto y su magia, pero su ambigüedad y derroche repugnan a la medida prosa de Borges donde hasta la ambigüedad es una forma de exactitud.¹⁶

a. "Close-ups" *sinecódquicos*:

El concepto "close-up" ("gran plano") es una técnica de filmación empleada en el cine. "Ever since the productions of D. W. Griffith, the art of the cinema, with its highly developed capacity for changing the angle, perspective and focus of 'shots', has broken with the tradition of the theater and ranged an unprecedented variety of synecdochic 'close-

¹⁶ Nos referimos al concepto de ambigüedad como recurso literario, según la definición de William Empson: "I propose to use the word in an extended sense, and shall think relevant to my subject any verbal nuance, however slight, which gives room for alternative reactions to the same piece of language". (*Seven Types of Ambiguity*. New York: New Directions [?], p. 1) "Ambiguity" itself can mean an indecision as to what you mean, an intention to mean several things, a probability that one or other or both of two things has been meant, and the fact that a statement has several meanings". (pp. 5-6). Borges revela una actitud consciente hacia las posibilidades estilísticas de la ambigüedad en un texto que entresacamos de un cuento: "El texto de Cervantes y el de Menard son verbalmente idénticos, pero el segundo es casi infinitamente más rico. (Más ambiguo, dirán sus detractores; pero la ambigüedad es una riqueza)". (F. 54). En su prosa no faltan ejemplos de "ambigüedad": "Urgido por la fatalidad de hacer algo, de poblar de algún modo el tiempo, quise recordar, *en mi sombra*, todo lo que sabía". (A. 116). "Sombra" alude a la cárcel donde se encuentra el mago, pero también insinúa el carácter de fantasma del personaje que "ha perdido la cifra de los años y yace en la tiniebla"; a este tipo de ambigüedad que consiste en la fusión de un sentido propio y otro figurado pertenece "El perro infiel oyó la sentencia, y el cuchillo *se cebó* en su garganta". (A. 149), donde 'cebarse' es 'ensañarse' pero sugiere también 'alimentarse'. En otros casos Borges usa la misma palabra pero aludiendo a dos acepciones distintas de su polisemia: "Desde la madrugada anterior, ella se había soñado muchas veces, dirigiendo el firme revólver, forzando al *miserable* a confesar la *miserable culpa*..." (A. 64): el primer "miserable" califica la vileza de Loewenthal, el segundo implica la avaricia de su culpa: Loewenthal culpó al padre de Emma de un robo que él había cometido. "Mi *razonable* amigo estaba *razonablemente* vendiéndome. Le oí exigir unas garantías de seguridad personal". (F. 134); el primer "razonable" caracteriza al amigo que continuamente razona y emite juicios especulativos, quiere decir 'razonador'; el segundo, apunta al precio de la traición: el efecto conseguido es sarcasmo. En algún caso la "ambigüedad" encierra la cifra de los acontecimientos que se narran a continuación: "Sugirió que el condenado muriera a manos de un asesino desconocido, en circunstancias deliberadamente *dramáticas*, que se grabaran en la imaginación popular y que apresuraran la rebelión". (F. 140); "dramáticas" define las circunstancias conmovedoras, para el pueblo, de la ejecución: Kilpatrick es ejecutado en una "representación pública y secreta".

ups' and metonymic 'set-ups' in general".¹⁷ El concepto cinematográfico puede aplicarse a la literatura con fértiles resultados. La descripción se concentra en un aspecto o parte del objeto literario y a través de ese detalle elegido se nos va revelando su totalidad; en esta operación, la ilusión realista gana en intensidad, posibilitando un contacto menos abstracto y más directo con las cosas. En la prosa de Borges, los "close-ups" sinecdóquicos agregan a su estilo esos matices realistas que paradójicamente se oponen y atenúan el carácter alegórico y abstracto de sus ficciones:

Entonces vi *la cara de la voz* que toda la noche había hablado. (F. 126-127).

La doble sinécdoque agrega un tono más de intensidad a la imagen de pesadilla de Ireneo. En el ejemplo siguiente la sinécdoque es también doble ("garganta" por la persona y "cuerda" por horca) y su efecto es patético:

En mitad de mi odio y de mi terror (ahora no me importa hablar de terror: ahora que he burlado a Richard Madden, ahora que *mi garganta* anhela *la cuerda*) pensé que ese guerrero tumultuoso y sin duda feliz no sospechaba que yo poseía el Secreto. (F. 98).

Otros ejemplos:

Si *mi boca*, antes que la deshiciera un balazo, pudiera gritar ese nombre de modo que lo oyeran en Alemania... (F. 99).

Además, yo debía huir del capitán. *Sus manos y su voz* podían golpear en cualquier momento a mi puerta. (F. 100).

Así procedí yo, mientras *mis ojos* de hombre ya muerto registraban la fluencia de aquel día que era tal vez el último, y la difusión de la noche. (F. 101).

Trece años dedicó a esas heterogéneas fatigas, pero *la mano* de un torastero lo asesinó y su novela era insensata y nadie encontró el laberinto. (F. 102).

Esa voz hablaba en latín; *esa voz* (que venía de la tiniebla) articulaba con moroso deleite un discurso o plegaria o incantación. (F. 121).

¹⁷ Roman Jakobson, *op. cit.*, p. 78.

Antes, la provocación de los peones era a *una cara* accidental, casi a nadie; ahora iba contra él y contra su nombre y lo sabrían los vecinos. (F. 194).

El hombre les dictaba lecciones de anatomía, de cosmografía, de magia: *los rostros* escuchaban con ansiedad y procuraban responder con entendimiento... (F. 60/1).

Gente que se iba de la fiesta lo volvió a interrumpir; el vino está vedado a los musulmanes, pero *las caras* y *las voces* parecían de borrachos. (A. 148).

Normativamente decimos: "vi a la persona que habló toda la noche", "anhelo la horca", "si yo pudiera gritar ese nombre", "el capitán podía golpear en cualquier momento a mi puerta", "mientras miraba fluir aquel día", "pero un forastero lo asesinó", "él hablaba en latín", "la provocación de los peones era a un desconocido" (o "a alguien accidental"), "ellos escuchaban con ansiedad", "el vino está vedado a los musulmanes, pero parecían borrachos". La sinécdoque desplaza una acción o una función, que por ser voluntaria asociamos a la persona, a esa parte de la persona donde la acción o la función tiene lugar. Este desplazamiento actúa como una cámara que al reducir su campo focal concentra nuestra atención en una parte del todo: nuestra visión del objeto es ahora más precisa y directa. Al poner en primer plano la parte, la sinécdoque subordina la persona a esa "mano", "ojos", "voz", "oído", "boca", "garganta", "cara", "rostros" y transforma a la parte en emisario de una voluntad invisible que sólo interesa por esa dimensión visual. El cambio, pues, agrega visibilidad; esto es, podemos visualizar lo que antes —en la formulación normativa— era más abstracto y menos directo.

b. *Materia por objeto*:

Hay un tipo de sinécdoque que reemplaza el objeto por su materia:

Dios operaba para él un milagro secreto: lo mataría *el plomo* germanico, en la hora determinada... (F. 166).

...la fiebre y la magia consumieron a muchos hombres que codiciaban magnánimos *el acero*. (A. 8).

Entrecerré los ojos, detrás de los *cristales abumados*; logré no ver los números de las casas ni el nombre de la calle. (A. 108).

Diríase que ayer nos reunimos ante *el mármol final* y entre *los cipreses infaustos* y ya el Error trata de empañar su Memoria... (F. 45).

Quizá tales historias fueran comunes en *los arenales egipcios*, quizá tales rarezas correspondieran... (A. 127).

La sustitución de la cosa por la materia es una forma de recuperar la gastada intensidad del sustantivo. "Balas", "armas", "anteojos", "tumba", "cementerio", "desiertos" son categorías lingüísticas abstractas —signos—, y como "decir conocimiento por el lenguaje y decir actitud intelectual es uno y lo mismo",¹⁸ pues "todo acto de comprensión idiomática se basa en elementos racionales",¹⁹ la identidad física, "real", de esos sustantivos se desdibuja y dejamos de verlos en su materialidad. La sinécdoque ("plomo", "acero", "cristales", "mármol", "cipreses", "arenales") es también lenguaje, abstracción racional, pero la magia de su artificio reside en devolver a esos sustantivos que reemplaza la ilusión de su presencia: la sustitución nos obliga a repensarlos y en ese tránsito del material—"mármol"— al objeto—"tumba"—, recuperamos algo de su perdida realidad.

c. *El vehículo por la acción:*

La sinécdoque reduce una acción al objeto que la implica o a través del cual se ejecuta. En "El muerto", el brillo del cuchillo indica que éste ha sido desenvainado y que está preparado para la pelea:

No da con Azevedo Bandeira; hacia la medianoche, en un almacén del Paso del Molino, asiste a un altercado entre unos troperos. *Un cuchillo relumbra*; Otálora no sabe de qué lado está la razón, pero lo atrae el puro sabor del peligro, como a otros la baraja o la música. (A. 28).

La batalla en la cual participa Pedro Damián en "La otra muerte" está significada sinecdóquicamente por su elemento esencial: las balas:

—Ya sé —le dije—. El argentino que flaqueó ante *las balas*. (A. 74).

¹⁸ Amado Alonso, "Por qué el lenguaje en sí mismo no puede ser impresionista", en *El impresionismo en el lenguaje* (Bally, Richter, Alonso y Lida). Buenos Aires: Universidad Nacional, Colección de Estudios Estilísticos, 1956, p. 215.

¹⁹ *Ibid.*, p. 216.

En "El fin", el cuchillo sustituye a la acción en él implicada: matar; la acción potencial del objeto está claramente formulada por Borges en su ensayo "El puñal": "el metal (del puñal) que presiente en cada contacto al homicida para quien los crearon los hombres" (E.C. 133/4). En el cuento, el cuchillo está subordinado a esa ley ciega que lo gobierna, forzándolo a matar:

Mi destino ha querido que yo matara y ahora, otra vez, me pone *el cuchillo* en la mano. (F. 179).

En "El jardín de senderos que se bifurcan", "lecho" indica el tipo de placer que en él tiene lugar:

Renunció a los placeres de la opresión, de la justicia, *del numeroso lecho*, de los banquetes y aun de la erudición y se enclaustró durante trece años en el Pabellón de la Límpida Soledad. (F. 104).

En estos ejemplos, el efecto de la sustitución es similar al logrado en los de materia-objeto: la acción queda compendiada en su vehículo y el cambio agrega concreción y cierta medida de intensidad gráfica. Una variación de este tipo de sinécdoque es el trueque del portador por el instrumento:

Pronto, quizá demasiado pronto, esa vigilia tendrá fin: las estrellas le han dicho que ya se ha forjado *la espada* que la tronchará para siempre. (Gram es el nombre de esa espada). (A. 109).

Después, apalabraron a los sujetos agraviados por él, o (en algún caso) a los huérfanos y a las viudas, porque *la espada* del verdugo no había descansado en aquellos años. (A. 147).

Pero del fondo de la íntima casa *un farol* se acercaba: *un farol* que rayaban y a ratos anulaban los troncos, *un farol de papel*, que tenía la forma de los tambores y el color de la luna. Lo traía un hombre alto. (F. 103).

La sustitución otorga a objetos inanimados como "espada" y "farol" cierta independencia fantasmal. En el último ejemplo, la sinécdoque permite recrear las imágenes que se suceden en las retinas del espía, y el lector las va reconstruyendo en el mismo orden que el personaje las recibe. Borges reproduce la ilusión, producida por la oscuridad, de un farol que

se acerca y el lector ve lo que ve el espía. El artificio permite, también, una digresión de la narración que nos entera del ambiente de la escena (la arboleda de la casa, la sugerente forma del farol, la hora) que, paradójicamente "real", cobra una mayor presencia visual.

d. *La metonimia:*

En la prosa de Borges los adjetivos metonímicos tienen un efecto abstraedor: no describen las cualidades físicas de las cosas sino la reacción emocional que esas cosas producen, desdibujando, así, lo visual del sustantivo. Este efecto abstraedor de la metonimia constituye una de sus funciones más importantes en la prosa de Borges. Mientras la sinécdoque agrega a su estilo cierta medida de realismo, de visualización, la metonimia actúa en sentido opuesto: tiende a abstraer lo concreto. Esta operación tiene lugar de diversas maneras.

La sustitución de la causa por el efecto permite un grado mayor de especificación y condensación verbal: el efecto adelanta aquellos aspectos de las cosas que interesan a la narración, concentrando nuestra atención en ese costado que importa. La omisión de la causa es una forma de evitar la innecesaria presencia de sus otras aristas. La metonimia deviene, así, un medio de concentración narrativa y de precisión verbal. En el texto "Entró en dos o tres bares, vio la rutina o los manejos de otras mujeres" (A. 62), "rutina" y "manejos" son el resumen de las cosas que vio Emma en los bares, el efecto que esas cosas tuvieron en ella, la abstracción de mil impresiones concretas. Borges omite la descripción de esas impresiones porque no convienen a los propósitos de la narración; lo que interesa no es la vida infame de esos lugares sino sus efectos en Emma. Pero, como toda labor de síntesis, lo inmediato queda absorbido, abstraído, en el resultado. "El inmortal" nos ofrece un ejemplo que es modelo de economía verbal:

Algunos temerarios durmieron con la cara expuesta a la luna; la fiebre los ardió; en el agua depravada de las cisternas otros *bebieron la locura y la muerte*. (A. 10).

"Arder", usado transitivamente, convierte el sujeto en objeto y viceversa, intensificando el carácter agresivo de la fiebre y la condición de inermes víctimas de los abrasados. La conversión de verbos generalmente intran-

sitivos en transitivos es un procedimiento muy empleado por Borges.²⁰ Pero es la última frase la que importa: los soldados no beben "el agua depravada" sino sus efectos, "la locura y la muerte". La metonimia consigue dos aciertos estilísticos: a) laconismo, pues, normativamente, la frase hubiera requerido más palabras para significar la misma noción; b) intensidad, pues el agua, al ser reducida a los efectos que interesan, pierde su residual ambigüedad semántica. Estos efectos de laconismo, precisión, intensidad y abstracción aparecen en diferente medida en otros textos:

Azevedo le intimó silencio; Yarmolinsky alargó la mano hacia el timbre que despertaría todas *las fuerzas* del hotel; (F. 156).

He repetido *una modestia* de Herbert Quain; naturalmente, esa modestia no agota su pensamiento. (F. 78).

Yo había salido cuando *el amanecer* estaba en el cielo; antes del mediodía volví. (F. 134).

El veintiocho, cuando *el último ocaso* reverberaba en los altos barrotes, lo desvió de esas consideraciones abyectas la imagen de su drama *Los enemigos*. (F. 161).

En sus exámenes de la obra de Boehme, de Abenesra y de Fludd, había intervenido esencialmente *la mera aplicación*; en su traducción del *Sepher Yezirah*, *la negligencia, la fatiga y la conjetura*. (F. 162).

Otras muchas estrofas me leyó que también obtuvieron su aprobación y su comentario profuso... En su escritura habían colaborado *la aplicación, la resignación y el azar*; (A. 155).

Era hombre taciturno, de pocas luces. *El sonido y la furia* de Ma-soller agotaban su historia; (A. 71/2).

Lo que *ladran* ahora los heresiarcas para confusión de la fe, lo dijo en este siglo un varón doctísimo, con más ligereza que culpa. (A. 43).

²⁰ Entre los diversos procedimientos para enriquecer el idioma, Borges menciona "la traslación de verbos neutros en transitivos y lo contrario" ("El idioma infinito", *Proa*, N° 12, 1925). Acciones que normativamente expresamos en verbos reflexivos (fatigarse, despertarse, sorprenderse, etc.), Borges las expresa por medio de verbos transitivos; la operación convierte al sujeto en objeto y viceversa: el resultado es el siguiente: "nubes de alumnos taciturnos *fatigaban* las gradas"; (F. 60); "En vano *fatigué* mis pasos"; (A. 13); "Tres o cuatro días después (las distancias en la India son generosas) yo *fatigaba* sin mayor esperanza las calles de la opaca ciudad que había escamoteado a un hombre". (A. 144-145). "El sábado, la impaciencia *la despertó*". (A. 61).

En el último ejemplo, la metonimia tiene una función eufemística: es una forma de trasladar el insulto a su efecto, evitando su mención directa.

Una variación de este tipo de metonimia se produce cuando la causa y el efecto aparecen juntos: no hay, pues, sustitución. La traslación metonímica consiste en que el efecto, y no la causa, actúa como el agente de la acción. En la frase "Sintió el frío del miedo..." (F. 160) "frío" es un aspecto del miedo, y el mago del cuento siente el miedo a través de su efecto. En algunos casos, no se trata propiamente del efecto sino de un rasgo específico que reduce la amplitud del agente o de la causa al punto con el cual la idea se relaciona más directa y precisamente: "La urgencia de la sed me hizo temerario" (A. 11). En ambos casos actúa una voluntad de metódica exactitud, pero en el tránsito de la causa ("miedo", "sed") a su efecto o grado ("frío", "urgencia") la frase adquiere un cariz más abstracto; podría pensarse que "frío" es más concreto que "miedo", pero la asociación de "frío" (sensación física) con "miedo" (emoción psicológica) crea un enlace de más difícil representación que "miedo" aislado. Veamos otros ejemplos:

En los velorios, *el progreso* de la corrupción hace que el muerto recupere sus caras anteriores. (A. 105).

Ante Aarón Loewenthal, más que *la urgencia* de vengar a su padre, Emma sintió la de castigar el ultraje padecido por ello. (A. 64).

Lo dominaba *la pasión* del terror; apenas pudo articular que Zaid ya había entrado en el laberinto y que su esclavo y su león habían perecido. (A. 128).

Toda esa noche y todo el día, *la intolerable lucidez* del insomnio se abatió contra él. (F. 61).

Tuve que tomarlo del brazo; *la pasión* del miedo lo invalidaba. (F. 132).

(Un reloj da las siete, *una vehemencia* de último sol exalta los cristales, el aire trae una apasionada y reconocible música húngara). (F. 162-3).

Bandeira yace boca arriba; sueña y se queja; *una vehemencia* de sol último lo define. (A. 30).

"Ergo", la traición de Judas no fue casual; fue un hecho prefijado que tiene su lugar misterioso en *la economía* de la redención. (F. 170-1).

Varios días erré sin encontrar agua, o un solo enorme día multiplicado por el sol, por la sed y por *el temor* de la sed. (A. 10).

En resumen: una forma de hilar fino la descripción narrativa, escogiendo del conglomerado de posibilidades contenidas en cualquier entidad, aquella que mejor y más precisamente se ajusta al propósito del relato. Su efecto en el estilo es doble: rigor y abstracción.

e. *Otras formas de abstracción:*

Kenneth Burke dice que las palabras abstractas y espirituales son de origen metonímico. La prosa de Borges muestra una marcada preferencia por este tipo de palabras.²¹ Pero las voces abstractas, en sí mismas, no representan un procedimiento estilístico: son parte del diccionario que usamos para expresarnos. La operación que convierte una cualidad singular ("blanco") en una noción general ("blancura") puede, sí, ser una traslación metonímica. Lo concreto y visualizable ("la casa blanca") se torna abstracto ("la blancura de la casa"); de lo cual no debe inferirse que, en general, el adjetivo es concreto y el sustantivo, abstracto; precisamente, es todo lo contrario. Con aguda claridad, Gonzalo Sobejano define la naturaleza del adjetivo:

Propiamente toda cualidad es abstracta, es una abstracción, que sólo puede *estar en* un ser, *depender de* un ser o de una actividad. De este carácter abstracto y general del adjetivo calificativo se sigue que, naturalmente (para usar de los términos lógicos extensión y comprensión), su extensión sea siempre mayor que la de un sustantivo y su comprensión menor que la de él: "blanca" es una cualidad general que puede tener o no tener la "casa"; "casa" es una entidad definida por un número determinado de cualidades.²²

Pero a pesar de su naturaleza abstracta y de la amplitud de su "extensión", o tal vez por eso, el adjetivo funciona en la frase como elemento especificador y concretador: "una casa blanca" es más específico y concre-

²¹ "If you trail language back far enough, of course, you will find that all our terms for 'spiritual' states were metonymic in origin. We think of 'the emotions', for instance, as applying solely to the realm of consciousness, yet obviously the word is rooted in the most 'materialistic' term of all, 'motion'... Kenneth Burke, *Grammar of Motives and a Rhetoric of Motives*, Cleveland: Meridian, 1962, p. 506.

²² Gonzalo Sobejano, *El epíteto en la lírica española*. Madrid: Gredos, 1956, pp. 115-116.

to que "una casa"; el adjetivo contribuye, así, a reducir la extensión de "casa", es decir, a una mayor definición de la identidad del sustantivo. Pero si sustantivamos el adjetivo y decimos "la blancura de la casa", transformamos una cualidad de la casa en su condición, una particularidad, en generalidad, una noción concreta, en abstracción. Sintácticamente, el núcleo del sujeto ("casa") se convierte en complemento ("de la casa") y lo que antes era el complemento del sujeto ("blanca") se ha transformado en su núcleo ("la blancura"). El cambio tiene fértiles consecuencias: a) el centro de gravedad de nuestra atención se ha desplazado del sustantivo "casa" a su cualidad ("blanca"); ahora nos interesa más un aspecto que el todo: lo abstracto pasa a primer plano y lo concreto a segundo; b) lo abstracto, al transformarse en el núcleo del sujeto, se convierte en el verdadero objeto de la frase y su nueva ubicación posibilita al hablante agregar nueva información: "la blancura de la casa alegraba o entristecía", por ejemplo; c) la cualidad, convertida en núcleo del sujeto, pierde la dependencia a que antes estaba sujeta; esta autonomía de lo abstracto crea múltiples posibilidades estilísticas.

El recurso es insistentemente empleado por Borges. Hay casos en que la sustantivación de una cualidad, sin ocupar el primer plano, pues está en posición predicativa, intensifica el carácter abstracto de la frase:

(Esa convicción, dicho sea de paso, le hizo excluir el prólogo autobiográfico de la segunda parte del don Quijote. Incluir ese prólogo hubiera sido crear otro personaje —Cervantes— pero también hubiera significado presentar el Quijote en función de ese personaje y no de Menard. Éste, naturalmente, se negó a esa *facilidad*). (F. 50-51).

Así se descubrió *la improcedencia* de testigos que conocieran la naturaleza experimental de la busca... (F. 28).

Rendí justicia, empero, a *la sinceridad* del filósofo de la historia, a su espíritu radicalmente alemán ("kerndeutsch"), militar. (A. 83).

En otros casos, los sustantivos abstractos están calificados, adquiriendo un grado mayor de definición y autonomía:

Recuerdo los ojos glaciales, *la enérgica flacura*, el bigote gris. (F. 129).

Finalmente, las cualidades sustantivadas alcanzan el núcleo del sujeto y desde esta posición Borges las hace funcionar con desusada autonomía.

El sustantivo del cual emergen los nuevos sustantivos queda parcialmente eclipsado y la narración se mueve accionada por abstracciones. Veamos un ejemplo típico:

La humildad y la miseria del troglodita me trajeron a la memoria la imagen de Argos, el viejo perro moribundo de la Odisea, y así le puse el nombre de Argos y traté de enseñárselo. (A. 17).

Del troglodita interesan su "humildad" y su "miseria", porque son esas cualidades las que evocan en el protagonista de "El inmortal" la imagen de Argos. Desde este punto de vista, la abstracción de una cualidad es una forma de rigurosa exactitud. Otros ejemplos de este tipo:

Preví, lúcidamente, que *mi desidia* optaría por b. (A. 159).

Fui severo con él; no permitía que me ablandaran ni *la compasión* ni su gloria. (A. 86).

Ignoro el número total de las cámaras; *mi desventura y mi ansiedad* las multiplicaron. (A. 13).

Verificó la cita; ahí estaba. *La incertidumbre* lo atormentó. (A. 43).

Un acto de soberbia y en aquel día... *El temor* se perdió en la *tristeza* de su cuerpo, en el asco. *El asco y la tristeza* la encadenaban, pero Emma lentamente se levantó y procedió a vestirse. (A. 63).

Súbitamente comprendí la reserva y la obstinada soledad de Damián; no las había dictado *la modestia*, sino *el bochorno*. (A. 73).

En Buenos Aires, *el estupor* que me produjo su olvido se repitió. (A. 75).

Urgido por *la fatalidad de hacer algo*, de poblar de algún modo el tiempo, quise recordar, en mi sombra, todo lo que sabía. (A. 116).

Llegó a ser un tirano y la pobre gente (para vengarse de *la errónea esperanza* que alguna vez pusieron en él) dio en jugar con la idea de secuestrarlo y someterlo a juicio. (A. 147).

Un estuche con el daguerrotipo de un hombre inexpresivo y barbado, una vieja espada, *la dicha y el coraje* de ciertas músicas, el hábito de estrofas del *Martín Fierro*... (F. 187).

Jugaba a exagerar su borrachera y *esa exageración era una ferocidad y una burla*. (F. 194).

En estos ejemplos la realidad inmediata de los seres y de las cosas queda ensombrecida por el peso de sus cualidades: lo concreto está subordinado a sus aspectos abstractos. El afán de precisión es la motivación más probable de este procedimiento de conversión de una cualidad en núcleo del sujeto; como en los casos de metonimia donde el efecto expresa más específicamente el todo, la elección de este o aquel aspecto de un individuo, sustantivado y convertido en sujeto de la frase, otorga mayor precisión a la representación. Pero, además, impone a la prosa un matiz genérico, abstracto, que, como la traslación alegórica de los temas de sus ficciones, crea la ilusión de una verdad sustancial.

f. *Otras sustituciones metonímicas:*

Hay otros tipos de desplazamiento menos frecuentes pero que importan como ilustración de la marcada preferencia de Borges por la sustitución metonímica. *Continente por contenido*: el siglo por lo ocurrido en él: "Israelitas, cristianos y musulmanes profesan la inmortalidad, pero la veneración que tributan *al primer siglo* prueba que sólo creen en él, ya que destinan todos los demás, en número infinito, a premiarlo o castigarlo" (A. 20); el punto cardinal por el espacio en él contenido: "Salimos, después de comer, a mirar el cielo. Había escampado, pero detrás de las cuchillas *el Sur*, agrietado y rayado de relámpagos, urdía otra tormenta" (F. 130); la luz o la claridad está reemplazada por la parte de la jornada que la contiene: "Las guerras lo traen a Ravena y ahí ve algo que no ha visto jamás, o que no ha visto con plenitud. Ve *el día* y los cipreses y el mármol". (A. 48). *El contenido por el continente*: "Empieza entonces para Otálora una vida distinta, una vida de vastos amaneceres y de jornada que tiene el olor del caballo". (A. 29). *El signo por la cosa significada*: "Emma pudo salir sin que la advirtieran; en la esquina subió a un *Lacroze*, que iba al oeste" (el nombre de la línea por el vehículo: el subterráneo o "metro") (A. 63); "soy Abenjacán el Bojarí y he regido las tribus del desierto con un *cetno de hierro*". (A. 126); "Dahlmann los oía con una especie de débil estupor y le maravillaba que no supieran que estaba en el *infierno*". (F. 188). *La hora del día por el lugar*: "En el fondo de *la siesta* se enronquecían amorosas palomas"; (el contexto indica claramente que se trata del fondo de la casa a la hora de la siesta) (A. 91); "Ancló en *el alba* de uno de los días de octubre". (A. 128).

Todas estas sustituciones están motivadas por esas vigilancias a que Borges somete su estilo: precisión, economía verbal, evitación del lugar común, eficacia.

Resumiendo: la elaboración de las ficciones de Borges como realidades figuradas —alegorías que son verdaderas metáforas— impone a la prosa una inmediatez significativa que descree de los rodeos metafóricos. En cambio, Borges abunda en el empleo de las figuras de contigüidad: al adelantar la parte que importa o el efecto que interesa, acortan la longitud del hilo narrativo. Pero junto a esta función condensadora, cumplen sutiles tareas expresivas. La sinécdoque actúa como un "close-up" cinematográfico: al acercar el foco de nuestra atención a la parte activa del todo, el minucioso detalle aporta una nota realista que intensifica la impresión de paradoja que sugieren todos sus relatos; en otros casos, la sinécdoque, al sustituir la materia por el objeto o el vehículo por la acción, contribuye a una visión más gráfica y visual del objeto trasladado. La metonimia funciona en sentido contrario: crea la ilusión de que los verdaderos protagonistas del cuento no son esos seres concretos de los hechos novelescos, sino entidades abstractas de ese mundo visto "sub specie aeternitatis" a través del filtro de la alegoría y el símbolo.

JAIME ALAZRAKI

*University of California,
San Diego.*