

«Las *kenningar*» (1933) de Jorge Luis Borges: la poesía escáldica islandesa en la encrucijada del ultraísmo y la poesía barroca

SERGIO FERNÁNDEZ MORENO
Universidad Autónoma de Madrid

Resumen: Uno de los primeros textos en que se materializó el interés de Borges por la literatura germánica medieval es «Las *kenningar*», un ensayo publicado en 1933 por Francisco Colombo en el que tratará de analizar un tipo singular de metáfora «los *kenningar*» que actúa como pilar estilístico fundamental de la poesía escáldica desarrollada en la literatura escandinava desde el siglo IX d. C. Dado que este análisis se circunscribe a un contexto de evolución desde su anterior poética ultraísta, el objetivo del presente artículo es dilucidar en qué medida su vinculación a este movimiento influye en la valoración de la poesía escáldica a la que dedica su ensayo «Las *kenningar*», considerando al mismo tiempo las reflexiones del autor que, en relación a ambos movimientos, recuperan ejemplos poéticos del Barroco español.

Palabras clave: Borges, *kenningar*, poesía islandesa, ultraísmo, metáfora

«Las *kenningar*» (1933), by Jorge Luis Borges: the skaldic poetry of Iceland in the crossroads between ultraism and baroque poetry

Abstract: The Argentinian author Jorge Luis Borges was very interested in Germanic medieval culture, especially since the 1960s. Nevertheless, in 1933 he published an essay in which he analyses a singular kind of metaphor, the *kenningar*, an essential stylistic pillar of skaldic poetry developed in Scandinavian literature since the 9th century AD. Due to the fact that Borges's analysis departs from his personal conception of ultraistic poetry, the purpose of this paper is to explain how his connections with Ultraism affect the author's considerations about the skaldic poems that he examines in his essay entitled «Las *kenningar*». Our paper will also consider Borges's reflections about Spanish Baroque literature concerning his explanation of the *kenningar*.

Key words: Borges, *kenningar*, Icelandic poetry, Ultraism, metaphor

INTRODUCCIÓN: JORGE LUIS BORGES Y «LAS KENNINGAR» (1933)



El escritor argentino Jorge Luis Borges se encuentra entre los autores del mundo hispánico que más interés ha mostrado por las literaturas germánicas medievales, y más concretamente por una cultura que, a pesar de la calidad y extensión de su producción literaria, durante muchos siglos se vio aislada del contexto cultural europeo. Es este el caso de la literatura escandinava, en relación a la cual el propio Borges apuntaba: «las guerras y los libros escandinavos son como si no hubieran sido; todo queda aislado y sin rastro, como si pasara en un sueño o en esas bolas de cristal que miran los videntes» (Borges, 2011: 418). Entona así el argentino un canto elegíaco y nostálgico al recordar el *destino escandinavo*, que muy probablemente empezó a cobrar interés para el escritor con la lectura de la traducción al inglés de la *Völsungasaga*, encontrada entre los libros de la extensa biblioteca de su padre (Jónsdóttir, 1995: 123).

Pero el interés de Borges por la literatura escandinava tardó todavía unos años en materializarse: hasta 1933 no publica nuestro autor «de la mano de Francisco Colombo (Costa Picazo y Zangara, 2009: 790)» un ensayo titulado «Las *kenningar*»¹, en el que tratará de analizar un tipo singular de metáfora «los *kenningar*»² que actúa como pilar estilístico fundamental de la poesía escáldica desarrollada en la literatura escandinava desde el siglo IX d. C. Dicho análisis, como señala Teodosio Fernández Rodríguez (2000: 89), oscila constantemente entre la fascinación y el rechazo de los efectos poéticos generados por estas metáforas, además de recoger, como ya hiciera siete siglos antes el historiador y poeta islandés Snorri Sturluson, un catálogo de ejemplos de dicha figura.

Las consideraciones sobre los *kenningar* y la literatura islandesa medieval se extenderá a lo largo y ancho de toda la biografía literaria de Jorge Luis Borges; si bien el ensayo mencionado constituye un momento particularmente interesante de su reflexión, en la medida en que esta se circunscribe en un contexto de evolución desde su poética anterior, estrechamente vinculada al movimiento literario ultraísta. El propio autor reconoce en su artículo

¹ Este ensayo «Historia de la eternidad» (1936).

² La palabra *kenning* (plural: *kenningar*) es masculina en el islandés original, a pesar de que Borges se refiera a ellas en femenino.



que, a pesar de su rechazo de los *kennningar*: «el ultraísta muerto cuyo fantasma sigue siempre habitándo[le] goza con estos juegos» (Borges, 2005: 380). Asimismo, en una obra posterior, en la que Borges muestra nuevamente su interés por las literaturas germánicas medievales, el escritor afirmará: «Alguna vez se escribirá la historia de la metáfora, y se comprobará que ciertos excesos del siglo xvii y del siglo xx tuvieron anticipación en Islandia» (Borges, 1951: 8). Como pronto tendremos oportunidad de comprobar, estos excesos a los que se refiere el argentino no son otros que la proliferación de un tipo muy particular de metáforas en la poesía española del siglo xvii y el ultraísmo de comienzos del xx. En este sentido, el objetivo del presente artículo es dilucidar en qué medida su vinculación al movimiento ultraísta influye en la valoración de la poesía escáldica a la que dedica su ensayo «Las *kennningar*», considerando al mismo tiempo las reflexiones del autor que, en relación a ambos movimientos, recuperan ejemplos poéticos del Barroco español.

MARCO TEÓRICO: LA RETÓRICA CULTURAL

La correcta consecución del objetivo planteado en la anterior sección no hubiera sido posible sin tener en cuenta los presupuestos teóricos de la llamada retórica cultural, según la cual la cultura que acoge la producción de un determinado discurso retórico o literario (Albaladejo, 2013) tiene una influencia insoslayable en los procesos creativos que resultan en su composición. Así lo explica Tomás Albaladejo (2013: 3), el principal artífice de esta teoría:

La cultura tiene una función imprescindible en la Retórica, tanto en lo que se refiere a los contenidos del discurso como al carácter cultural de su construcción y, por tanto, a la consideración del propio discurso retórico como una construcción cultural, como también lo es la obra literaria o cualquier manifestación poética de la pintura, la escultura, la música, etc., según se ha explicado en la Semiótica de la Cultura.

De ahí que a la hora de afrontar la lectura de un texto sea legítimo plantearse cuáles son las variables culturales que han operado en los procesos de elaboración del mismo. En este caso, tendremos la oportunidad de comprobar cómo Borges recurre a la práctica poética de su etapa ultraísta, así como a la compleja elaboración formal de la poesía barroca, para explicar el valor estético de los *kennningar* en el contexto de la literatura escandinava.



SNORRI STURLUSON Y LA POESÍA ESCÁLDICA ISLANDESA

Para poder dilucidar qué variables culturales maneja Borges a la hora de enfrentar el estudio de los *kennningar*, es necesario conocer el contexto histórico y literario en que estas figuras se fraguaron, más allá del análisis que el autor argentino hace de las mismas. Por ello, he decidido dedicar esta sección de mi artículo a recordar qué son los poemas escáldicos y cuál fue el entorno político, social y cultural que vio nacer este tipo de composiciones.

En el año 1220, Snorri Sturluson – uno de los más importantes escritores y estadistas de la Islandia medieval (Lerate, 2008a: 16) – completa la llamada *Edda Menor*. También conocida como *Edda en Prosa* o, simplemente, *Edda de Snorri*, tuvo una importancia esencial en la literatura islandesa del Medioevo en la medida en que una de sus partes, el *Skáldskaparmál* o «Discurso de la formación de poetas», exponía a los jóvenes escaldas, a modo de manual y de forma sistemática, los conocimientos necesarios para entender y componer este tipo de poesía. Como ya he apuntado en la introducción, el *Skáldskaparmál* incluía, además, un catálogo de *kennningar*, que cifraban su origen bien en la mitología del paganismo germánico³, o bien en expresiones figuradas.

Pero, ¿quiénes eran los escaldas y por qué era tan importante que conocieran el origen y desarrollo de este tipo de metáforas? Los escaldas de los que nos habla Snorri, eran unos poetas cortesanos que componían e interpretaban oralmente (Millward, 2014: 7) cantos sometidos, por un lado, a rígidas exigencias métricas, como son el ritmo y el número fijo de sílabas de cada verso; y, por otro, a los requisitos formales de la aliteración y la rima interna⁴.

A esta complejidad formal se le añade una dificultad lingüística, pues estos poetas habían de elaborar ingeniosamente los denominados *kennningar*, «un

³ «Las metáforas pueden tener su origen precisamente en la necesidad, habitual en tantas religiones, de evitar la mención directa de los nombres de divinidades» (Bernárdez, 2010: 28).

⁴ «La poesía escáldica tiene, sin embargo, un vehículo de expresión propio, del cual se sirve en la inmensa mayoría de los casos: el *dróttvætt* («lo que se canta ante la corte»), una estrofa cuya exigente estructura somete a difícil prueba el virtuosismo del escalda. El *dróttvætt* consta de ocho semiversos de seis sílabas cada uno; de estas sílabas -en las que interesa grandemente su calidad de largas o breves- tres son fuertes, tres débiles. La sílaba inicial de cada semiverso par (que debe ser fuerte) alitera con dos de las sílabas acentuadas del semiverso impar precedente. En cada semiverso, por otra parte, la penúltima sílaba (fuerte siempre) tiene que rimar con alguna de las anteriores. Si se trata de un semiverso par, estas dos sílabas han de rimar en consonante, esto es, deben tener el mismo núcleo vocálico y acabar con la misma o las mismas consonantes; si el semiverso es impar, la rima es simplemente asonante, es decir, sólo ha de repetirse en las dos sílabas el sector consonántico que sigue a sus respectivas vocales» (Lerate, 2008a:13, 14).

cierto tipo de perífrasis metafórica[s] construida[s] a base de un sustantivo fundamental al que se añaden otros en genitivo» (Lerate, 2008a: 15). Así, una traducción al español que pretendiera ser fiel a los *kenningar* originales habría de recoger sintagmas nominales del tipo «el disco del cielo» (esto es, el sol) (Sturluson, 2008: 130) o a veces incluso construcciones de hasta cinco o seis miembros («terrible enemigo del habla del Ali del peso de cueva»⁵, Sturluson, 2008: 150). Dado que el contenido de estos poemas era secundario — normalmente refiere alabanzas y loas a reyes, príncipes y guerreros (Bernárdez, 2006: XIII)— el objetivo de los escaldas era medir su pericia o destreza con otros poetas a la hora de componer versos y ceñirse a la estructura de la estrofa, así como el ingenio de que hacían gala para configurar los *kenningar*. En palabras de Anna Millward (2014: 21): «According to Snorri, a *skáld's* skill could thus be said to reside in his verbal dexterity, his wit and his ability to compose a beautifully crafted, metrically smooth and highly ornate poem decorated with elaborate *kenningar* and not least acoustic sound». Se trata, pues, de una poesía que, en términos generales, traduce una búsqueda más formal que expresiva en la que la construcción del significante tiene prioridad sobre la transmisión del contenido, planteado en numerosas ocasiones como un enigma que el auditorio había de resolver⁶.

A partir de esta descripción se puede anticipar, por tanto, cuál va a ser el punto principal en el que Borges se apoyará cuando conecte en su ensayo la valoración estética de los *kenningar* con la poética barroca y ultraísta. Como pronto veremos, este no será otro que el prolífico cultivo de la imagen en la obra de los escaldas.

LA IMAGEN ULTRAÍSTA

De entre los múltiples textos teóricos que Borges publicó sobre el ultraísmo tanto en España como en Argentina durante los años veinte del pasado siglo,

⁵ «El habla del Ali del peso de cueva» es el oro, de acuerdo con un antiguo relato mitológico, según el cual el oro es el habla de los gigantes. Por tanto, el enemigo del oro será «el que no quiere poseerlo y lo da, el hombre generoso», según indica Luis Lerate (2008b: 150).

⁶ «Skaldic poetry can sometimes be so cryptic that it is almost riddle-like. John Lindow, for example, has analysed the connection between skaldic poetry (in particular *kenningar*) and riddles. See: Lindow, J., 'Riddles, Kennings, and the Complexity of Skaldic Poetry', *Scandinavian Studies* (1975), 311-327» (Millward, 2014: 16).



pocos de ellos renuncian a incluir una reivindicación de lo que fue uno de los pilares estéticos básicos de este movimiento: la metáfora. No hemos sino de acudir a «Anatomía de mi “ultra”» uno de los numerosos artículos que el autor argentino publicó durante este periodo:

Yo anhele un arte que traduzca la emoción desnuda, depurada de los adicionales datos que la preceden. [...] Para esto -como para toda poesía- hay dos imprescindibles medios: el ritmo y la metáfora. El elemento acústico y el elemento luminoso [...]. La metáfora, esa curva verbal que traza casi siempre entre dos puntos -espirituales- el camino más breve (Borges, 2002: 95).

Y es que la metáfora era para Borges y otros escritores de la época el camino más directo hacia la revolución poética que propugnaba el ultraísmo. Frente a la anquilosada retórica modernista, que había desembocado en un callejón sin salida por la constante repetición de los motivos acuñados por Rubén Darío y sus seguidores, los autores ultraístas creían que los únicos derroteros por los que podía avanzar la poesía para preservar eternamente su juventud eran los de la innovación: la innovación como estandarte y rúbrica con los que emprender la renuncia a toda fórmula poética. Así lo muestra este fragmento de «Manifiesto del ultra»: «Nuestra ideología iconoclasta, la que dispone a los filisteos en nuestra contra, es precisamente la que nos enaltece. *Toda gran afirmación necesita una gran negación*, como dijo, o se olvidó de decir, el compañero Nietzsche» (Borges, 2002: 87). Era necesario caminar con el devenir de los tiempos, y el devenir era, para algunos entusiastas como Rafael Cansinos Assens, cambiante por naturaleza:

Este lema «*Ultra*» señala un movimiento literario, no una escuela. Resume una voluntad caudalosa, que rebasa todo límite escolástico. Es una orientación hacia continuas y reiteradas evoluciones, un propósito de perenne juventud literaria, una anticipada aceptación de todo módulo y de toda idea nuevos. Representa el compromiso de ir avanzando siempre con el tiempo (Fuentes Florido, 1989: 37).

¿Cómo podía la poesía aspirar a detener la continua novedad del instante? La literatura había de adaptarse al espíritu dinámico de la época, y, para ello, tenía que captar lo momentáneo despojado de toda anécdota, la emoción pura más allá de sus causas y circunstancias externas. Y el instrumento más adecuado para conseguirlo era la metáfora.

Pero si los ultraístas pretendían que esta figura fuera algo nuevo y fugaz como el instante, no podían acudir nunca al legado de la tradición. Cada metáfora tenía que ser un rayo de luz que alumbrara un aspecto del mundo nunca antes percibido, que conformara una visión distinta a todo lo observado. La poética ultraísta se postulaba, en este sentido, como una poética de la subjetividad; cada sensación adquiría, a través de las imágenes creadas por el autor, un estatus distinto a cualquier otra realidad vigente. De ahí que Borges afirmara:

Existen dos estéticas: la estética pasiva de los espejos y la estética activa de los prismas. Guiado por la primera, el arte se transforma en una copia de la objetividad del medio ambiente o de la historia psíquica del individuo. Guiado por la segunda, el arte se redime, hace del mundo su instrumento, y forja, -más allá de las cárceles espaciales y temporales- su visión personal [...]. Todo, hasta arquitectar cada uno de nosotros su creación subjetiva (Borges, 2002: 86).

Muchos fueron los poetas que, animados por este ese espíritu de renovación, trataron de superar el desafío estético del ultraísmo. Pocos de ellos, sin embargo, lograron alcanzar el ideal metafórico propuesto por Borges y otros escritores en sus artículos; bajo su carácter concreto y sintético, la imagen debía encerrar, como indica Fuentes Florido (1989: 51) un intenso poder sugestivo: «Los poetas vanguardistas, y entre ellos los ultraístas, extreman, por el contrario, la posibilidad de sugestión, economizando al máximo los medios verbales». Para ello, no basta con crear imágenes reductibles a una fórmula, como la que representa la asociación de dos percepciones visuales; era necesario representar visiones inéditas que no fueran susceptibles de intelectualización, es decir, de verse trasladadas en su significado completo a una paráfrasis en prosa. De acuerdo con las palabras que Borges recoge en su ensayo «La metáfora»:

En su gran mayoría cada una de ellas [las metáforas] es referible a una fórmula general, de la cual pueden inferirse, a su vez, pluralizados ejemplos, tan bellos como el primitivo, y que no serán, en modo alguno, plagios. ¿Y las metáforas excepcionales, las que se hallan al margen de la intelectualización?... , me diréis. Ésas constituyen el corazón, el verdadero milagro de la gesta verbal, y son poquísimas. En ellas se nos escurre el nido enlazador de ambos términos, y, sin embargo, ejercen mayor fuerza efectiva

que las imágenes verificables sensorialmente o ilustradoras de una receta (Borges, 2002: 119).

Y a continuación, el argentino ilustra sus palabras con unos versos de Quevedo que, a su modo de ver, resultan un ejemplo paradigmático de la metáfora singular e irrepetible a la que ha de aspirar todo poeta: «*Su tumba son de Flandes las campañas / y su epitafio la sangrienta luna*» (ibíd.).

Esta idea de Borges no fue ajena a otros escritores que cultivaron la estética ultraísta. En efecto, autores como Guillermo de Torre o Gerardo Diego también teorizaron sobre el concepto de metáfora, como explica Fuentes Florido (1989: 51, 52):

La metáfora o la imagen doble o múltiple, bien entendido que los ultraístas no siempre distinguieron, como ya se ha apuntado, bien entre metáfora e imagen, serán los elementos primordiales que éstos utilizarán para dar al lenguaje la mayor expresividad posible, convencidos de que lo esencial de la lírica era la metáfora, tanto más cuanto más insólita, irreal y sorprendente fuera [...]. Sin duda alguna, a la imagen y la metáfora ultraica se refiere Guillermo de Torre en su «Manifiesto vertical» [...] cuando habla de la «rosa polipétala». [...] Gerardo Diego, en su artículo «Posibilidades creacionistas» [...], hace la siguiente clasificación de imágenes: 1.^a) *Imagen*, esto es, la palabra en su sentido primitivo, ingenuo, de primer grado, intuitivo... 2.^a) *Imagen refleja o simple*, esto es, la imagen tradicional estudiada en las retóricas...

Y así hasta llegar a la *imagen múltiple*, que para Gerardo Diego es aquella que «no explica nada, es intraducible a la prosa. Es la poesía, en el más puro sentido de la palabra...» (Fuentes Florido, 1989: 52). Como se puede observar en estos fragmentos, otros escritores ultraístas compartían con Borges su concepción sobre la metáfora, que solo se manifestaba en puridad cuando reducía al absurdo todo intento de explicación. Abundan los ejemplos de estas imágenes tanto en composiciones del poeta argentino⁷, como en la obra de otros autores que vivieron con Borges esta breve pero intensa aventura poética. El mismo artículo citado con anterioridad («La metáfora») recoge,

⁷ Vid. «Y nuestros corazones fueron guitarras de mil cuerdas / que se desangran hoy / en la otra herida / de sombras y planetas», (de «Hermanos», en Borges, 2002: 50); «A esos ejércitos / que envolverán sus torsos / en todas las praderas del continente», (de «Rusia», en Borges, 2002: 56); o «Como un naipe mi sombra ha caído de bruces sobre la carretera» (de «Mañana», en Borges, 2003: 82).



después de los versos de Francisco de Quevedo, una muestra ultraísta de esta metáfora intraducible: «Y esta de Pedro Garfias: *El mar es una estrella. / La estrella es de mil puntas*» (Borges, 2002: 119). ¿Cómo explicar en términos de semejanza la relación entre el mar y una estrella de mil puntas? El ultraísmo fue un movimiento que supo canalizar los anhelos creativos de muchos poetas hispanos del siglo xx, que hicieron de la metáfora el «elemento primordial» («Ultraísmo», Borges, 2002: 128) de toda su lírica. También habían sido las imágenes un recurso nuclear en la composición de los poemas escáldicos, de ahí que Borges, en «Las *kenningar*» aluda a su «ultraísta muerto» (Borges, 2005: 380) después de recordar el uso de estas figuras en la literatura germánica medieval, en la inglesa e, incluso, en la árabe.

Es claro que resulta inevitable al autor argentino rememorar su pasado ultraísta al comprobar que la obra de los escaldas se constituía también en sucesión de imágenes. Sin embargo, la valoración que Borges hace de los *kenningar*, en relación con el ultraísmo y el barroco va más allá de este aspecto superficial. A pesar de las críticas que hacia el recurso escáldico dirige el autor argentino en «Las *kenningar*», es capaz de ensalzar el valor poético del mismo apelando a un concepto íntimamente relacionado con los postulados ultraicos sobre la metáfora: el llamado «heterogéneo contacto de las palabras» (Borges, 2005: 369).

SOBRE VALOR ESTÉTICO DE LOS KENNINGAR: «EL HETEROGÉNEO CONTACTO DE LAS PALABRAS»

El artículo de Borges sobre los *kenningar* recoge muy tempranamente en su exposición una despiadada crítica al uso de estas figuras por parte de los escaldas. Calificadas de «penosas ecuaciones sintácticas» (Borges, 2005: 369) o «desfallecidas flores retóricas» (Borges, 2005: 371), entre otros apelativos, el principal problema que estas imágenes plantean al argentino es que «lo que procuran transmitir es indiferente, lo que sugieren nulo. No invitan a soñar, no provocan imágenes o pasiones; no son un punto de partida, son términos» (Borges, 2005: 369). No es raro que el poeta argentino enjuiciara de esta manera las imágenes escáldicas. Como ya vimos, los *kenningar* terminaron por convertirse en metáforas fosilizadas que, como el propio Borges señala: «permitían salvar las dificultades de una métrica rigurosa, muy exigente de aliteración y rima anterior» (Borges, 2005: 368). De manera que, cuando los

escaldas habían de someter sus versos a estas exigencias formales, recurrían en muchas ocasiones a expresiones que ya habían retenido y que tenían un significado fijado por la tradición:

In terms of language, a *skáld* also needed a large vocabulary at his disposal in order to fulfil the metrical requirements that skaldic poetry demanded. More importantly, a *skáld* often needed to demonstrate his own artistic merits by weaving together clever allusions or challenging the listener with word play (Millward, 2014: 20).

Es cierto que, como señala Millward, el poeta había de retar a su auditorio a través de la composición de *kenningar* complejos, pero no lo es menos que en su mayoría estas resultaban de la combinación de otras más frecuentes. Así, como ya vimos, un *kenningar* de cinco términos no destacaba por su capacidad de sugerencia, sino por la complejidad de su estructura, que obligaba al auditorio a recuperar todo el caudal mitológico⁸ —que, con la conversión a la religión cristiana, fue languideciendo en la memoria de los habitantes de Escandinavia— y a ponerlo en relación con expresiones figuradas como «la tapia de guerra» (Sturluson, 2008: 136) (el escudo) o «el arcón de tormentas» (Sturluson, 2008: 141) (el cielo).

Así pues, los *kenningar* no se utilizaban por su capacidad de sugerencia, sino por su potencial para desafiar el ingenio de los oyentes y completar el recuento silábico del verso. De ahí las críticas palabras de Borges: no se trataba de imágenes nacidas de la intuición lírica, sino de términos traducibles. El «Dios de Ahorcados» (Sturluson, 2008: 107) siempre aludiría a Odín, de la misma manera que «la senda de la luna» (Sturluson, 2008: 141) siempre haría referencia al cielo.

En un principio podría pensarse que la ausencia de poder sugestivo situaría al *kenning* en un polo diametralmente opuesto al de la metáfora ultraísta. Tanto los poemas de esta corriente como los poemas escáldicos se articulaban como una sucesión de imágenes, sí, pero mientras que los primeros recurrían a una metáfora sintética capaz de despertar millares de significados sin agotarla, los segundos apelaban a fórmulas perpetradas por el uso continuado.

⁸ «La tercera manera de hablar es empleando lo que llamamos *kenning*, y entonces nombramos a Odín o a Tor o a Tyr o a cualquiera de los ases o de los elfos o a quien sea que diga, y luego le pongo una palabra que caracteriza a otro as distinto o me refiero a alguna de sus hazañas; entonces es a éste al que se alude y no al que se nombró» (Sturluson, 2008: 106).



Parece, además, que la obra de los escaldas horrorizaría a cualquier poeta del ultraísmo, corriente que, como ya vimos, reivindicaba la innovación constante para huir de toda preceptiva y de toda retórica:

Los literatos nos brindan el deplorable espectáculo de una cuadrilla de gimnastas ejecutando, con mayor o menor virtuosidad, la serie de trucos consagrados por el tiempo como más aptos para impresionar a su público. Estos trucos (antítesis, frases de relumbrón, quincallería verbal...) son asumibles desde cualquier retórica, y es hora de olvidarlos (De «Réplica», Borges, 2002: 70).

¿Por qué entonces Borges dice, en la posdata de su ensayo de 1933: «El ultraísta muerto cuyo fantasma sigue habitándome goza con estos juegos» (Borges, 2005: 381)? Una respuesta válida a esta pregunta podría ser que tanto la poética ultraica como la escáldica centraban su atención en la elaboración formal: si en la segunda «a *skáld's skill could [...] be said to reside in his verbal dexterity, his wit and his ability to compose a beautifully crafted, metrically smooth and highly ornate poem*» (Millward, 2014: 21); la primera se ampara en «esa premisa tan fecunda que considera las palabras no como puentes para las ideas, sino como fines en sí» (de «Al margen de la moderna estética», Borges, 2002: 31). Ambas corrientes coincidirían, pues, en que su poesía se pondría al servicio de la elaboración metafórica, y no al revés: en el caso de las composiciones escandinavas, lo prioritario sería la construcción ingeniosa de complejos *kenningar* a partir del material de la tradición; y en lo que respecta al ultraísmo, el objetivo del autor consistiría en crear metáforas sorprendentes e innovadoras que instauraran una realidad distinta a la del mundo.

Pero las similitudes entre estas poéticas van más allá de «los barroquismos de la forma» (Borges, 2002: 30) que impedirían al lector un aprehensión directa del contenido. A pesar de las críticas, en «Las *kenningar*» Borges se niega a aceptar que sea el carácter simbólico de estas metáforas, en tanto sustitutas de nombres y fenómenos, su característica esencial. Sobre todo porque versos como «*serpientes de la luna de los piratas*» (Borges, 2005: 369) o «el halcón del rocío de la espada» (*ibíd.*), que encierran *kenningar* de tres elementos, en palabras del argentino «deparan una satisfacción casi orgánica» (*ibíd.*). El efecto estético, entonces, tenía que depender de alguna característica concreta de estos versos, independientemente de su valor simbólico. De acuerdo

con Borges, «es posible que así lo comprendieran los inventores y que su carácter de símbolos fuera un mero soborno a la inteligencia» (*ibíd.*). Y este valor estético —que el escritor define como «suficiente y mínimo agrado» (*ibíd.*)— «está en su variedad, en el heterogéneo contacto de sus palabras» (*ibíd.*).

Borges entiende, sin embargo, que ha de aclarar este asunto, y para ello nos remite una nota a pie en la que recoge un ejemplo clásico del concepto que acaba de introducir: «*Su Tumba son de Flandes las Campañas / y su Epitafio la sangrienta Luna*» (*ibíd.*). Según sus palabras, la eficacia de este dístico de Quevedo «es anterior a toda interpretación y no depende de ella» (*ibíd.*). Lo mismo sucede con el *kenning* «luna de los piratas». ¿Cómo podía ser su condición de símbolo —el hecho de que exista un contenido interpretable— lo más relevante de la figura si la relación de semejanza entre esta y su supuesta traducción («escudo») era tan difícil de explicar?

Luna de los piratas no es la definición más necesaria que reclama el escudo. Eso es indiscutible, pero no lo es menos el hecho de que *luna de los piratas* es una fórmula que no se deja reemplazar por escudo sin pérdida total. Reducir cada *kenning* a una palabra no es despejar incógnitas: es anular el poema (Borges, 2005: 369 y 370).

Para Borges, los *kenningar* encerraban algo más, ese heterogéneo contacto de las palabras que años después, en unas conferencias leídas en la Universidad de Harvard durante el curso 1967-1968, reivindicará como hecho estético esencial del poema, más allá del significado de sus versos:

He sospechado muchas veces que el significado es, en realidad, algo que se le añade al poema. Sé a ciencia cierta que sentimos la belleza de un poema antes incluso de empezar a pensar en el significado⁹. No sé si he citado ya el ejemplo de uno de los sonetos de Shakespeare. Dice así: [...] «Esa luna mortal ha sufrido un eclipse, / y los tristes augures su presagio escarnecen; / lo inseguro se torna por sí mismo certeza, / y la paz hace eternas a las ramas del olivo» [...]. Ahora bien, si consultamos las notas a pie de página, encontramos que los dos primeros versos [...] son una alusión a la reina Isabel, la reina Virgen, la famosa reina a la que los poetas cortesanos comparaban con la casta de Diana, la doncella. Supongo que, cuando Shakes-

⁹ Cfr. Esta última afirmación con lo que Borges apunta sobre el dístico de Quevedo en «*Las kenningar*»: «Es fácil comprobar que en tal soneto la espléndida eficacia del dístico [...] es anterior a toda interpretación y no depende de ella [mis cursivas]» (Borges, 2005: 369).

peare escribió estos versos, tenía en mente dos lunas. Tenía la metáfora de «la luna, la Virgen Reina»; y no creo que pudiera evitar pensar en la luna celeste («Pensamiento y poesía», en Borges, 2001: 104, 105).

No es tan importante, pues, el contenido como la sensación que despierta el hecho poético mediante la vinculación de elementos dispares. Porque, en palabras del Borges ultraísta: «La sensibilidad, la sentimentalidad son eternamente las mismas. No pretendemos rectificar el alma, ni siquiera la naturaleza. Lo que renovamos son los medios de expresión» (Borges, 2002: 87).

El hecho es que el valor estético que el escritor argentino otorga a algunos *kenningar*, como «luna de los piratas», está más allá de que, en realidad, y a diferencia de las metáforas ultraístas, sean fórmulas que equivalen a un término real perfectamente definido por Snorri en la *Edda Menor*. Al igual que las imágenes del ultraísmo, los *kenningar*, considerados al margen del desafortunado contenido que pretendían esconder, tenían un enorme poder de sugestión. De igual forma que no podíamos explicar la relación del mar de Pedro Garfias con la «estrella de mil puntas» — recordemos que esta imagen fue citada por Borges en uno de sus artículos ultraístas (Borges, 2002: 119) —, tampoco es posible intelectualizar la asociación de «luna de los piratas» con «escudo».

Y de esto es un perfecto ejemplo el dístico de Quevedo («*su tumba son de Flandes las campañas / y su epitafio la sangrienta luna*»), que actúa como bisagra en esta aplicación que hace Borges de conceptos poéticos ultraístas — las metáforas en que «se nos escurre el nudo enlazador de ambos términos, y, sin embargo, ejercen mayor fuerza efectiva» (Borges, 2002: 119) — a la comprensión de la belleza de los *kenningar*. Es el poeta del Barroco español el autor citado para ilustrar el potencial estético tanto de metáforas ultraístas («*El mar es una estrella. / La estrella es de mil puntas*») como de algunas imágenes de los escaldas («*la luna de los piratas*»). Al margen queda que, al igual que ocurría con los *kenningar*, la «*sangrienta luna*» quevediana sea un término sustituible por un referente concreto («estandarte de los turcos»).

CONCLUSIÓN: LA IRREDUCTIBILIDAD DEL HECHO POÉTICO

Es, por tanto, ese «heterogéneo contacto de las palabras» la esencia de lo poético para el autor de «Las *kenningar*». Tan dispar e inexplicable es el vín-



culo establecido entre el mar y la estrella, como la asociación entre la luna, los piratas y el escudo. Y es esa divergencia la que encierra, para Borges, el enigma de la belleza del poema: su valor como hecho irreductible en su total singularidad. Roland Barthes también exponía esta idea cuando, al hablar de la metáfora del laberinto, recordaba el concepto de *literariedad* acuñado por Octave Mannoni¹⁰: «forma tan bien hecha que lo que uno puede decir de ella parece estar *más acá* de la forma misma; el tópicus es más rico que lo general, lo denotado que lo connotado, la letra que el símbolo» (Barthes, 2005: 180). Porque, explicando el laberinto, Barthes compartía con el Borges ultraísta esa visión de la realidad poética como realidad creada, destinada a sorprender, por un instante más, al hombre frente al mundo: «Esta es la estética del Ultra. Su volición es crear: es imponer facetas insospechadas al universo. Pide a cada poeta una visión desnuda de las cosas, limpia de estigmas ancestrales; una visión fragante, como si ante sus ojos fuese surgiendo auroralmente el mundo» (Borges, 2002: 86). Pero también los *kennningar*, para el escritor argentino, eran capaces de fraguar esas visiones. Muchos siglos antes de la aventura ultraica diera comienzo, unos poetas guerreros se atrevieron a expresar, a través de estas metáforas inagotables, el extrañamiento del sujeto ante la realidad, «esa lúcida perplejidad que es el único honor de la metafísica, su remuneración y su fuente» (Borges, 2005: 379).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBALADEJO, Tomás (2013), «Retórica cultural, lenguaje retórico y lenguaje literario», en *Tonos digital: Revista electrónica de estudios filológicos*, nº. 25, págs. 1-21.

En http://www.um.es/tonosdigital/znum25/secciones/estudios-03-retorica_cultural.htm (fecha del último acceso: 30/09/2015).

BARTHES, Roland (2005), *La preparación de la novela: notas de cursos y seminarios en el Collège de France: 1978-1979 y 1979-1980*, México, Siglo XXI Editores.

BERNÁRDEZ, Enrique (2006), «Introducción» a *Saga de Egil Skallagrimsson*, Snorri Sturluson, Madrid, Miraguano, págs. I-XIV.

¹⁰ «Octave Mannoni [...] había opuesto la literariedad, “que no presenta ninguna transformación posible”, a la comprensión, definida como “posibilidad o ilusión de que el texto pueda ser reemplazado por otro texto que diga lo mismo”» (Barthes, 2005: 180).



- (2010), *Los mitos germánicos*, Madrid, Alianza Editorial.
- BORGES, Jorge Luis (1951), *Antiguas literaturas germánicas*, México, Fondo de Cultura Económica.
- (2001), *Arte poética: Seis conferencias*, Barcelona, Crítica.
- (2002), *Textos recobrados (1919-1929)*, Barcelona, Emecé.
- (2005), *Obras completas I*, Barcelona, RBA.
- (2011), *Miscelánea*, Barcelona, Debolsillo.
- COSTA PICAZO, Rolando; ZANGARA, Irma (2009), «Historia de la eternidad (1936). Notas de la edición crítica», en *Obras completas I (1923-1949)*, Jorge Luis Borges, Buenos Aires, Emecé, págs. 753-823.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Teodosio (2000), «Jorge Luis Borges y el destino escandinavo», en *La aurora y el poniente. Borges (1899-1999)*, M. Fuentes y P. Tovar (eds.), Tarragona, Edición del Departament de Filologies Romàniques, págs. 89-95.
- FUENTES FLORIDO, Francisco (1989), «Estudio preliminar» a *Poesías y poética del ultraísmo*, Francisco Fuentes Florido (ed.), Barcelona, Mitre, págs. 9-72.
- JÓNSDÓTTIR, Margrét (1995), «Borges y la literatura islandesa medieval», en *Acta Poética*, vol. 16, 1995 (primavera), págs. 123-157.
- LERATE, Luis (2008a), «Presentación» a *Edda Menor*, Snorri Sturluson, Madrid, Alianza Literaria, págs. 7-20.
- (2008b), «Notas a pie», en *Edda Menor*, Snorri Sturluson, Madrid, Alianza Literaria, págs. 23-175.
- MILLWARD, Anna (2014), *Skaldic Slam: Performance Poetry in the Norwegian Royal Court*, Reykjavík, University of Iceland. En http://skemman.is/en/stream/get/1946/20452/47254/2/Anna_Millward_kt_150690-3749_MA_Thesis_Old_Nordic_Religion.pdf (fecha del último acceso: 30/09/2015).
- STURLUSON, Snorri (2008), *Edda Menor*, Madrid, Alianza Literaria.

