



LA PERLA O LA ROSA. GÓNGORA SEGÚN BORGES

Miguel BETTI

Université de Genève (Suiza)

miguel.betti@unige.ch

Recibido: 10 de diciembre de 2020

Aceptado: 25 de enero de 2021

<https://doi.org/10.14603/8G2021>

RESUMEN:

En el siguiente trabajo se estudian una serie de comentarios acerca de la obra de Luis de Góngora, emitidos por Jorge Luis Borges a lo largo de su vida en artículos, ensayos, entrevistas y conversaciones. El objetivo es demostrar cómo, influenciado por la lectura de Marcelino Menéndez Pelayo en su juventud, y a pesar de algunos vaivenes relativos en sus opiniones, la postura del argentino es eminentemente crítica. Si bien en uno de sus últimos poemas se destaca cierta empatía por el poeta cordobés, ésta no obedece a una evolución en sus ideas o a una genuina apreciación estética, sino más bien a una intuición filosófica, cuyas consecuencias recaen también sobre su propia obra poética.

PALABRAS CLAVE:

Jorge Luis Borges; Luis de Góngora y Argote.

ARTENUEVO

Revista de Estudios Áureos

Número 8 (2021) / ISSN: 2297-2692

unige
UNIVERSITÉ DE
NEUCHÂTEL

Institut de langues et
littératures hispaniques

THE PEARL OR THE ROSE. GÓNGORA ACCORDING TO BORGES

ABSTRACT:

This article examines a series of commentaries on the work of Luis de Góngora that Jorge Luis Borges made throughout his life in articles, essays, interviews, and conversations. Our purpose is to show how, influenced by his readings in Marcelino Meléndez Pelayo, during his youth, and despite some relative swerves, Borges' opinion is mostly negative. Although in one of his last poems we see a certain sympathy for Góngora, it does not respond to an evolution in Borges' ideas, or to a genuine aesthetic appreciation, but rather to a philosophical intuition, whose consequences also operate on his own poetic work.

KEYWORDS:

Jorge Luis Borges; Luis de Góngora y Argote.



INTRODUCCIÓN

En su *Historia de las ideas estéticas en España* (1883-1889), Marcelino Menéndez Pelayo distinguía dos escuelas poéticas contrapuestas, que descalificaba en igual medida como «vicios literarios»: el *conceptismo* de Francisco de Quevedo y el *culteranismo* de Luis de Góngora¹. Esta contraposición no era del todo original, puesto que ya Luis José Velázquez de Velasco, más de un siglo antes, había discriminado la «secta de los Cultos» de la «secta de los conceptistas», con el mismo rechazo por toda la poesía del siglo XVII². Sin embargo, fue don Marcelino el primero en imaginar dos escuelas irreconciliables, con sus respectivos caudillos y discípulos. Posteriormente, en el siglo XX, la distinción establecida por el eminente filólogo fue recogida por los historiadores de la literatura, sin poner en duda o reparar en lo ligero e impreciso de sus afirmaciones.

Como bien ha señalado Antonio Carreira, la dicotomía instaurada por Menéndez Pelayo ignora algunos hechos cruciales, que ponen de manifiesto no solamente una interpretación desacertada de la obra de ambos poetas, sino también una lectura superficial. En primer lugar, que Góngora y Quevedo no pertenecen a la misma generación y, por lo tanto, que la contraposición entre escuelas no es sostenible desde un punto de vista cronológico; en segundo lugar, que si bien es cierto que Góngora tuvo secuaces e imitadores, Quevedo tuvo más bien enemigos, por lo que ni siquiera podríamos considerarlo como líder de escuela literaria alguna; y, finalmente, que la distinción entre la «profundidad» conceptista de Quevedo y el «formalismo» culterano de Góngora es infundada y carece, al menos en el análisis de don Marcelino, de ejemplos que la ilustren³.

¹ «Confúndense generalmente dos vicios literarios distintos y aun opuestos, el vicio de la forma y el vicio del contenido, el que nace de la exuberancia de elementos pintorescos y musicales, y se regocija con el lujo y la pompa de la dicción, y el que vive y medra a la sombra de la sutileza escolástica y de la agudeza de ingenio, que adelgaza los conceptos hasta quebrarlos, y busca relaciones ficticias y arbitrarias entre los objetos y entre las ideas. Nada más opuesto entre sí que la escuela de Góngora y la escuela de Quevedo, el culteranismo y el conceptismo» (Menéndez Pelayo, 1962: 325-326).

² En su obra *Orígenes de la poesía castellana* (1754), Luis José de Velázquez, marqués de Valdeflores, distinguía también una tercera secta, liderada por Lope de Vega, que habría corrompido el teatro (Velázquez de Velasco, 1754: 69-70).

³ «Menéndez Pelayo habla en varios lugares del culteranismo y del conceptismo como si fueran escuelas y denominaciones admitidas, sin curarse de definir los términos ni esclarecer sus orígenes, cosa que no hubiera estorbado cuando nacía nuestra crítica literaria [...]. Probablemente aquella dualidad tan diáfana, que explicaba rencillas y querellas del siglo XVII evitándole el trabajo de ahondar en estilos y autores que no eran de su gusto, le debió de parecer, si no certera, cómoda, y sin más averiguación la dio por buena» (Carreira, 2009: 101).

Del otro lado del Atlántico, la teoría esbozada por Menéndez Pelayo resuena en la obra de uno de los grandes escritores de nuestra lengua, Jorge Luis Borges. Ahora bien, a diferencia del filólogo español, el escritor argentino se siente en deber de escoger un bando y cavar su trinchera. Así, en sus primeros textos, critica duramente a Luis de Góngora y al *culteranismo*, siguiendo casi al pie de la letra los argumentos de don Marcelino, mientras que enaltece una y otra vez la obra de Francisco de Quevedo. Esta posición perdura hasta finales de la década de 1950, cuando Borges manifiesta un cambio de opinión y se muestra mucho más severo con la poesía de Quevedo, poniéndola por debajo, incluso, de la de aquel poeta cordobés que tanto había vapuleado durante su juventud. Los embates contra don Luis se matizan y disminuyen en sus años de madurez, pero ciertamente no desaparecen, hasta que, sobre el final de su vida, Borges publica un poema a modo de tímida palinodia en el que manifiesta cierta empatía por Góngora.

Parte de la crítica ha destacado en las distintas opiniones emitidas por el escritor argentino a lo largo del tiempo algunas ambigüedades, forzando las valoraciones positivas y diluyendo, por momentos, la dureza de los comentarios negativos. En este trabajo, por el contrario, se intentará demostrar que el juicio de Borges con respecto a la obra de Góngora es por lo general crítico, incluso en aquella tardía conciliación que obedece, a nuestro parecer, no a razones estéticas, sino más bien filosóficas⁴.

I. LOS AÑOS DE JUVENTUD

ULTRAÍSMO (1921)

A simple vista, la primera mención de Luis de Góngora en la obra de Jorge Luis Borges no podría considerarse como una crítica. En efecto, en un artículo titulado «Ultraísmo», publicado en *El Diario Español* el 23 de octubre de 1921, Borges señala al poeta cordobés como uno de los antecedentes de la poesía ultraísta, el

⁴ La recepción de Góngora en Borges ha sido valiosamente estudiada por diversos autores (Poggi, 1984; Rodríguez Cuadros, 1990; Videla de Rivero, 1996; Roses, 2001; Hoyos, 2015). Nuestro análisis no pretende ser exhaustivo ni recoger todas las entradas relativas a Góngora o el «gongorismo» en la obra borgiana, sino aquellas que creemos pertinentes a la hora de entender sus ideas con respecto a la obra del poeta cordobés.

«credo estético» de su juventud⁵. En este texto, para responder a los ataques de Manuel Machado, quien consideraba al ultraísmo como una «tendencia forastera e importada», el autor argentino explica que uno de los recursos más utilizados por él y sus compañeros, la «sucesión de imágenes», puede encontrarse ya en los poetas áureos españoles y tiene por lo tanto una impronta propiamente hispana: «Al contrario, la tendencia a escribir en sucesión de imágenes –tendencia que Machado apunta como la exteriorización más resaltante de la lírica ultraica– campea en nuestros clásicos, y no solo en poetas conscientemente marginales y banderizos como don Luis de Góngora, sino en Calderón, en Baltasar Gracián, y con principalísimo relieve, en Quevedo» (Borges, 2011: 139).

Digo que esta primera mención no podría considerarse como una crítica, porque si bien Borges califica a Góngora con adjetivos no muy laudatorios: «marginal» y «banderizo» (‘que sigue bando’, pero también: ‘fogoso, alborotado’), lo incluye dentro de una reducida selección de poetas españoles que podrían haberlo influenciado. Sin embargo, ya para ir perfilando su postura, hacia el final del artículo señala el joven escritor: «Ni Quevedo, ni Jáuregui ni Lope se espantaron de la audacia o numerosidad de las metáforas de Góngora, que los académicos desapruban ahora. Su crítica se enderezó más bien a motejar la hinchazón, los latinismos y la pobreza de los tropos gongorinos, siempre derivados de motivos astronómicos, bucólicos o suntuosos» (Borges, 2011: 140).

Si bien no las emite como propias, el autor argentino recoge en el párrafo citado ciertas críticas que le hicieran a Góngora sus contemporáneos, y que nos permiten entrar de lleno en el debate acerca del estilo y las características más notorias de la obra del poeta cordobés: la abundancia de hipérboles y de expresiones redundantes y afectadas (la «hinchazón»), el uso innecesario de cultismos (los «latinismos») y la monotonía en la elección de ciertas metáforas o imágenes (la «pobreza de los tropos»). De estas tres críticas, como veremos a continuación, solo la primera parecería ser un verdadero problema para el joven Borges.

En primer lugar, no caben dudas de que Góngora, como otros escritores de su tiempo, recurría con regularidad a la hipérbole y a un estilo afectado en su poesía, sobre todo en sus sonetos dedicados a nobles o miembros del alto clero, por motivos más que evidentes y ligados a los posibles beneficios de la *laudatio*. El poeta cordobés no se avergüenza de utilizar epítetos como «Marte humano» o «el más rubio

⁵ Se trata del primer artículo que Borges publicó en Buenos Aires (tenía 22 años y había vuelto a la Argentina en marzo de 1921, tras haber terminado la escuela secundaria en Ginebra y haber vivido un tiempo en España).

Dios del alto coro», ni de llevar la hipérbole al paroxismo para amplificar la grandeza de las personalidades homenajeadas⁶. Ahora bien, ello no quita que también pueda alcanzar una fuerza poética destacable mediante el uso de este mismo recurso. Es el caso del siguiente cuarteto que encabeza un soneto juvenil de 1584, a propósito de la leyenda de Filomena (convertida en ruiaseñor luego de ser violada, encarcelada y torturada): «Con diferencia tal, con gracia tanta / aquel ruiaseñor llora, que sospecho / que tiene otros cien mil dentro del pecho / que alternan su dolor por su garganta» (Góngora, *Sonetos*, pág. 401). Aquí, como vemos, la hipérbole viene a embellecer el poema con un profundo y emotivo sentido lírico.

En lo que refiere al uso de latinismos o cultismos (palabras que no han seguido una evolución fonética popular), la opinión de Borges no es crítica en lo absoluto. De hecho, la ampliación del léxico castellano mediante la introducción de nuevas palabras le parece un recurso totalmente válido o, en todo caso, más aceptable que la utilización de términos en desuso y sacados intempestivamente del diccionario (Borges, *El tamaño de mi esperanza*, págs. 44-49). En un libro algunos años posterior, *El idioma de los argentinos* (1928), del que hablaremos más adelante, precisa el escritor argentino: «En lo atañadero a latinismos, es notorio que don Luis de Góngora los frecuentó *ad maiorem linguae Hispanicae gloriam* y que su ánimo fue probar que nuestro romance puede lo que el latín [...]. Yo confieso que a la cerrazón y hurañía de los puristas de hoy, prefiero las invenciones generosas de los latinizantes» (Borges, *El idioma de los argentinos*, pág. 65). A este respecto, cabría aclarar que, como bien ha señalado Dámaso Alonso en *La lengua poética de Góngora* (1935), el poeta cordobés no inventó ni introdujo nuevas palabras en la literatura española, sino que se encargó de difundir, popularizar y fijar una serie de vocablos que, aun siendo «cultos», eran ya utilizados por otros poetas de su tiempo, a excepción de algunos «casos raros» (Alonso, 1961).

Finalmente, tampoco la pobreza de tropos parecería ser un problema para Borges, porque si bien es cierto que en la obra de Góngora se repiten algunas imágenes recurrentes como la del río asociada al cristal, los ojos a dos soles, el cabello rubio al oro, las lágrimas a las perlas, la sangre a los rubíes, etc., también lo es que, para el escritor argentino, como diría en una entrevista muchos años más tarde, contadas son las metáforas esenciales con las que un poeta puede trabajar: «el

⁶ Podemos encontrar un ejemplo paradigmático en el ciclo de poemas dirigidos al Marqués de Ayamonte (don Antonio de Guzmán y Zúñiga, IV marqués): «Clarísimo Marqués, dos veces claro / por vuestra sangre y vuestro entendimiento, / claro dos veces otras, y otras ciento / por la luz, de que no me sois avaro» (Góngora, *Sonetos*, pág. 780).

tiempo y el río, la vida y el sueño, dormir y estar muerto, las estrellas y los ojos, las flores y las mujeres, el ocaso y la vejez, la aurora y la mañana»⁷. No ignoro que, en un temprano ensayo titulado «Examen de metáforas», de su libro *Inquisiciones* (1925), Borges defendía a los sonetos de Góngora como «vivas almácigas de tropos» (págs. 71-72), junto a las obras de otros autores admirados por él en su juventud (Quevedo, Herrera y Reissig, Cansinos Assens y Lugones). Pero esta imagen recuerda también a una de las declaraciones del poeta Carlos Argentino Daneri, personaje ridiculizado en el cuento *El Aleph*. Más allá de su apellido –que, como bien ha señalado Piglia en su novela *Respiración artificial*, es una evidente contracción de ‘Dante Alighieri’–, Daneri es un inconfeso y arcaizante poeta gongorino (por su culto de la forma, por sus referencias a la tradición clásica, por la utilización de estructuras bimembres y de cultismos), que califica a su propia obra como un «jardín de tropos» (Borges, *El Aleph*, pág. 159). En cualquier caso, si la abundancia de metáforas no tendría por qué ser una virtud, tampoco tendría por qué ser un defecto su pobreza. En realidad, creemos que lo que verdaderamente molestaba o disgustaba a Borges, como veremos más adelante, no era el número o la repetición, sino lo inapropiado de ciertas metáforas utilizadas por Góngora, mediante, por ejemplo, la asociación de lo móvil con lo inmóvil en el caso del río y el cristal.

FERVOR DE BUENOS AIRES (1923)

Dejando de lado esta primera mención todavía algo ambigua, lo cierto es que muy pronto, en la obra de Jorge Luis Borges, comienzan los embates directos contra el poeta cordobés. En efecto, dos años más tarde, en el prólogo original de su primer libro (que cambiaría en la reedición de 1969), el recuento de poemas titulado *Fervor de Buenos Aires* (1923), Borges nos dice:

⁷ La cita proviene de una entrevista televisiva en «Encuentro con las Artes y las Letras», RTVE, 1976 [Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=AenSuU0cZoQ&t=2456s>. Consulta: 10 de noviembre de 2020]. No quisiéramos adentrarnos demasiado en el problema de la metáfora en Borges (en relación con la obra de Góngora, el tema ha sido valiosamente estudiado por Poggi, 1984). Podemos señalar simplemente que esta idea citada ya había sido esbozada por el autor en un ensayo del libro *Historia de la eternidad*, titulado precisamente «La metáfora» (agregado en la edición de 1953 y compuesto un año antes, según se anuncia el prólogo), en el ensayo de *Otras inquisiciones* (1952) titulado «Nathaniel Hawthorne» y, finalmente, también en el célebre cuento «El otro», de *El libro de arena* (1975).

Cómo no malquerer a ese escritor que reza atropelladamente palabras sin paladear el escondido asombro que albergan, y a ese otro que, abillantador de endebleces, abarrota su escritura de oro y joyas, abatiendo con tanta luminaria nuestros pobres versos opacos, solo alumbrados por el resplandor indigente de los ocasos de suburbio. A la lírica decorativamente visual y lustrosa que nos legó don Luis de Góngora por intermedio de su albacea Rubén, quise oponer otra, meditatunda, hecha de aventuras espirituales y cuya profesión de fe cabe en las razones que copio de Sir Thomas Browne [...]. (Borges, *Poesía completa*, págs. 204-205)

La crítica no es menor. El escritor argentino contrapone explícitamente la poética de Góngora, «decorativamente visual y lustrosa», a la suya, «opaca», supuestamente surgida de unos suburbios porteños que, luego de haber pasado parte de su adolescencia en Europa, vivía y frecuentaba casi como un turista literario (experiencia que ha satirizado Leopoldo Marechal en su novela *Adán Buenosayres*)⁸. Estas afirmaciones parecen apoyarse en las ideas de Menéndez Pelayo, quien, en la obra ya citada, precisa que el estilo del poeta cordobés peca por «la exuberancia de elementos pintorescos y musicales, y se regocija con el lujo y la pompa de la dicción», o afirma que «pobre de ideas y riquísimo de imágenes, busca el triunfo de los elementos más exteriores de la forma poética, y comenzando por vestirla de insuperable lozanía, e inundarla de luz, acaba por recargarla de follaje y por abrumarla de tinieblas» (Menéndez Pelayo, 1962: págs. 325-326).

Es cierto que en la poesía de don Luis abundan las joyas, teniendo como ejemplo superlativo un soneto de 1583 en el que los seis primeros versos presentan una enumeración de metales y minerales preciosos asociados con el lujo y el ornato: el marfil, el mármol, el ébano, el ámbar, el oro, la plata, el cristal, el aljófar, el zafiro y el rubí⁹. Góngora llega incluso a escribir, para hacer referencia a un animal tan unánimemente feo como un pavo: «penda el rugoso nácar de tu frente / sobre el crespillo zafiro de tu cuello» (Góngora, *Soledades*, pág. 89, vv. 312-313). Ahora bien, no es casual que, para criticar a uno de los poetas más reconocidos de la literatura española, Borges cite a continuación una frase de un polifacético autor inglés del siglo XVII, Thomas Browne, al que, dejando de lado a su amigo Adolfo Bioy Casares

⁸ El propio Borges lo confiesa en el prólogo a su edición de 1955 de su obra *Evaristo Carriego* (1930): «Yo creí, durante años, haberme criado en un suburbio de Buenos Aires, un suburbio de calles aventuradas y de ocasos visibles. Lo cierto es que me crié en un jardín, detrás de una verja con lanzas, y en una biblioteca de ilimitados libros ingleses» (Borges, *Evaristo Carriego*, pág. 9).

⁹ «¿Cuál del Ganges marfil, o cuál de Paro / blanco mármol, cuál ébano luciente, / cuál ámbar rubio, o cuál oro excelente, / cuál fina plata, o cuál cristal tan claro, / cuál tan menudo aljófar, cuál tan caro / oriental safir, cuál rubí ardiente / [...]» (Góngora, *Sonetos*, pág. 376).

y él, casi nadie había prestado atención en el mundo hispánico. Digo que no es casual porque, como es sabido, el autor argentino tenía una marcada predilección por la cultura inglesa, sin duda influenciado por una tradición familiar, por la famosa biblioteca inglesa de su padre, que recuerda una y otra vez, y por sus lecturas de juventud de autores como de Quincey, Chesterton, Stevenson, Kipling, Poe, Whitman, Shelley, Keats o Swinburne. Recordemos que, de forma provocadora y muy borgiana, el argentino señaló en un artículo publicado el 19 de septiembre de 1970 en la revista *The New Yorker* (Borges, *An autobiographical essay*) que primero había leído el *Quijote* en inglés y que, cuando lo leyó en la versión original de Cervantes, le pareció una mala traducción¹⁰.

INQUISICIONES (1925)

Dos años más tarde, en el primer libro de ensayos de Jorge Luis Borges, *Inquisiciones* (1925), el poeta cordobés no solo es mencionado en «Exámen de metáforas», sino que su nombre vuelve a aparecer en otro texto titulado «El *Ulises* de Joyce», siempre bajo un halo satírico y crítico. En efecto, en este último ensayo, Borges utiliza a modo de conclusión, para hablar de la monumental obra del autor irlandés –que confesará no haber podido leer entera–, una cita de Lope de Vega a propósito de Góngora, sin duda irónica: «Sea lo que fuere, yo he de estimar y amar el divino ingenio de este Cavallero, tomando dél lo que entendiere con humildad y admirando con veneración lo que no alcanzare a entender»¹¹. Subrayo la ironía de esta cita, que podría extenderse a toda la carta de la que proviene, porque creo que Lope sí entendía a Góngora, y seguramente mejor que nosotros. Antonio Carreira ha señalado con acierto que la forma de escribir, y por lo tanto de entender la poesía, era distinta en el Siglo de Oro que en nuestros días: el poeta esperaba del lector una colaboración diferente, intentando no pecar de explícito, y la fruición derivaba por

¹⁰ Con respecto a la opinión que se hacía Borges de la literatura española en sus años de juventud, leemos en el ensayo «El idioma de los argentinos», del libro homónimo (1928): «Confieso –no de mala voluntad y hasta con presteza y dicha en el ánimo– que algún ejemplo de genialidad española vale por literaturas enteras: don Francisco de Quevedo, Miguel de Cervantes ¿Quién más? Dicen que don Luis de Góngora, dicen que Gracián, dicen que el Arcipreste. No lo escondo, pero tampoco quiero acortarle voz a la observación de que el común de la literatura española fue siempre fastidioso» (Borges, *El idioma de los argentinos*, págs. 152-153).

¹¹ La cita proviene de la correspondencia entre Lope de Vega y «un señor de estos reinos» (que podría ser el duque de Sessa), publicada en *La Filomena* (1621), en la que el escritor madrileño emite algunas de sus opiniones acerca del estilo de Góngora y sus imitadores.

lo tanto de la mutua competencia y de la complicidad (Carreira, 1998: 49). Así, sirviéndose de la falsa modestia y de la *laudatio*, y aunque en la carta pareciera apuntar sus cañones contra los discípulos del poeta cordobés, creemos que Lope manifiesta en esta sentencia una marcada crítica al estilo de don Luis.

En cualquier caso, queda claro que esta cita que recoge Borges remite a la muchas veces cuestionada oscuridad o dificultad de los versos de Góngora, en particular a lo que Dámaso Alonso llamó «cultismo sintáctico». Uno de los recursos más característicos de este cultismo es el uso del hipérbaton latino, cuyo resultado, según el autor argentino, sería caótico en lengua castellana. En efecto, en un ensayo de esta misma obra titulado «Menoscabo y grandeza de Quevedo», precisa el escritor argentino: «El gongorismo fue una intentona de gramáticos a quienes urgió el plan de trastornar la frase castellana en desorden latino, sin querer comprender que el tal desorden es aparental en latín y sería efectivo entre nosotros por la carencia de declinaciones» (Borges, *Inquisiciones*, pág. 44)¹².

El tema es de sobra conocido y no cabe duda de que la poesía de Góngora, juzgada desde la óptica del siglo XX, puede parecer sumamente compleja. Ahora bien, su oscuridad no radica en un abuso del hipérbaton, de latinismos o de referencias mitológicas, que una persona con un «mínimo barniz cultural» debía entender en el siglo XVII, sino en su utilización de los *conceptos* (Carreira, 2009: 116)¹³. Son numerosos los ejemplos de versos con hipérbatos marcados en la separación de sustantivo y adjetivo («o cual por manos hecha artificiosas») o del determinativo y el sustantivo («El que más brilla diamante»), que atraviesan toda la obra del autor y que no exigen en demasía el intelecto del lector. A su vez, como bien ha demostrado Alonso, tampoco podrían considerarse como una invención propiamente gongorina, puesto que pueden encontrarse en otros autores castellanos del Siglo de Oro, inspirados de la poesía italiana del Renacimiento y, más atrás aún, de la poesía latina (Alonso, 1960: 316). No obstante, como es sabido, en las obras más extensas del poeta cordobés abundan ciertas construcciones sintácticas

¹² En este mismo libro, pero en el ensayo titulado «Sir Thomas Browne», Borges vuelve a servirse de los testimonios de Lope de Vega para cuestionar la dificultad de los versos gongorinos: «Narra Lope de Vega que encareciéndole a un gongorista la claridad que para deleitar quieren los versos, éste le replicó: *También deleita el ajedrez*. Réplica, que sobre sus dos excelencias de enrevesar la discusión y de sacar ventaja de un reproche (pues cuanto más difícil es un juego, tanto más apreciado) no es otra cosa que un sofisma. No quiero persuadirme que la oscuridad haya sido en momento alguno, meta del arte» (*Inquisiciones*, pág. 36).

¹³ No se trata del concepto en su acepción filosófica, más o menos equivalente a la noción de 'idea', sino retórica, en tanto conjunto de figuras del lenguaje y del pensamiento o tecnicismos literarios: metáforas, aliteraciones, alegorías, etc. (Carreira, 2009: 115).

que sí podrían considerarse como típicamente gongorinas, en la que los hipérbatos se amontonan, se superponen y se entrecruzan, volviendo mucho más compleja la comprensión del poema. Creo que es este último recurso el que cuestiona Borges, principalmente en su lectura del *Polifemo* y de las *Soledades*¹⁴.

Finalmente, en otro ensayo de este mismo libro, titulado «Acerca de Unamuno», Borges define livianamente como *culterano* a aquel escritor que, en lugar de inventar neologismos, como hacía el pensador bilbaíno, utiliza una «palabrera hojarasca» derivada del diccionario por «cariño al enmarañamiento y al relumbrón» (Borges, *Inquisiciones*, págs. 100-101).

EL TAMAÑO DE MI ESPERANZA (1926)

En un artículo titulado «Examen de un soneto de Góngora», publicado primero en la revista *Inicial*, en Buenos Aires, el 10 mayo de 1926, y luego recogido en el libro *El tamaño de mi esperanza* (1926) –segundo libro de ensayos de Borges, del que se arrepentirá e incluso intentará hacer desaparecer–, el escritor argentino se aboca por primera vez al análisis exclusivo de un poema de Góngora. Se trata de un soneto fechado en 1582, que comienza con el verso: *Raya, dorado Sol, orna y colora* (Góngora, *Sonetos*, pág. 292), y al que califica como «uno de los más agradables que alcanzó el famoso don Luis», aunque advirtiendo: «he vivido muchos años en su amistad [la de sus versos] y recién hoy me atrevo a enjuiciarlos» (Borges, *El tamaño de mi esperanza*, pág. 123).

En un principio, al igual que en el primer artículo que hemos abordado, Borges parece llevar a cabo una defensa del poeta cordobés, puesto que comienza su

¹⁴ De las *Soledades*, por otra parte, Borges cuestiona por aquellos años su ausencia de tema: «Góngora, creo, fue el primero en juzgar que un libro importante puede prescindir de un tema importante; la vaga historia que refieren las *Soledades* es deliberadamente baladí, según lo señalaron y reprobaron Cascales y Gracián (*Cartas filológicas*, VIII; *El Criticón*, II, 4)» (Borges, *Discusión*, pág. 121). Hay otras tres menciones menores a Luis de Góngora en este último libro (*Discusión*, 1932). En la primera, se distinguen aquellas obras literarias que pueden ser modificadas o traducidas sin problema porque su virtud radica en la emoción que supera al estilo, como el *Quijote*, y aquellas inmutables: «No se puede impunemente variar (así lo afirman quienes restablecen sus textos) ninguna línea de las fabricadas por Góngora; pero el *Quijote* gana póstumas batallas contra sus traductores y sobrevive a toda descuidada versión» (*Discusión*, pág. 48). La distinción es sin duda injusta puesto que compara géneros literarios tan disímiles como la poesía y la novela. En la segunda, más breve, simplemente critica a los defensores de Góngora, calificándolos como «sorprendentes» (*Discusión*, pág. 70). En la tercera, por último, se asimila el lenguaje «lujoso» de las traducciones homéricas de Alexander Pope con el estilo del poeta cordobés (*Discusión*, pág. 111).

análisis con alabanzas: «¡Qué colores tan lindos y qué asombrosa sale la pastorcita al final! ¡Qué visión más grande y madrugadora, esa en que no se estorban a la vez la serranía, la mitología, el mar, las campañas!» (*El tamaño de mi esperanza*, pág. 125). Y, a continuación, señala con respecto al uso de los adjetivos en el soneto: «No hay precisión ni novelería en estos adjetivos obligatorios, pero tal vez hay algo mejor. Hay un enfatizar las cosas y recalcarlas, que es indicio de gozamiento. Decir *alto monte* es casi decir *monte montuoso*, puesto que la esencia del monte es la elevación. *Luna lunera*, dicen las chicas en la ronda catonga y es como si dijeran *luna bien luna*» (*El tamaño de mi esperanza*, págs. 126-127).

Ahora bien, en esta serie de comentarios laudatorios hay una palabra, «mitología», que concentra una de las principales críticas de Jorge Luis Borges a la poesía de Luis de Góngora y que desvela la ironía cifrada en sus afirmaciones (por ejemplo, en aquella comparación con los cantos de la «ronda catonga»): su uso desacertado de la tradición clásica, que marcaría un distanciamiento entre el sentimiento y la realidad. En efecto, para Borges, no habría un amanecer real en este soneto de Góngora, sino un amanecer mitológico: «El sol es el dorado Apolo, la aurora es una muchacha greco-romana y no una claridad. ¡Qué lastima! Nos han robado la mañana playera de hace trescientos años que ya creíamos tener» (*El tamaño de mi esperanza*, págs. 126-127). Y, luego, aunque destaca un verso en donde «lo bienhechor y lo prefijado del sol están enunciados con felicidad», vuelve a sentirse incómodo con ciertas referencias mitológicas, a su parecer desacertadas: «En seguida aparecen Favonio y Flora. Horrorizado, me aparto para que pasen y me quedo mirando la mejor metáfora del soneto: *Tu generoso oficio y Real costumbre*» (*El tamaño de mi esperanza*, págs. 126-127). Es cierto que, dejando de lado la ironía borgiana, podrían ser sinceros sus comentarios acerca del uso de la adjetivación o de lo colorido del soneto de Góngora, demostrando que su opinión tiene matices y que no siempre es terminante o negativa (Roses, 2001). Sin embargo, más allá de las valoraciones positivas, resulta evidente que en el texto de Borges es menor el talante de los elogios que el de las críticas, y más fuerte la sátira que el genuino aprecio: «He dicho mi verdad: la de la medianía de estos versos, la de sus aciertos posibles y sus equivocaciones seguras, la de su flaqueza y ternura enternecedoras ante cualquier reparo» (*El tamaño de mi esperanza*, pág. 127)¹⁵.

¹⁵ Hay menciones a Góngora en otros cuatro ensayos del libro: «El idioma infinito», «Historia de los ángeles», «La Aventura y el Orden» y «Profesión de fe literaria», pero, aunque todas son de carácter crítico o irónico, no me parecen destacables, a excepción de la última. En el primero califica de «cursilón» un verso que, como

EL IDIOMA DE LOS ARGENTINOS (1928)

Ahora bien, el ataque más fuerte de Jorge Luis Borges hacia la poesía de Luis de Góngora se encuentra en un artículo titulado «Gongorismo», publicado en la *Revista de humanidades* de la Universidad Nacional de la Plata en 1927 (y en el diario *La Prensa* el 17 de enero de 1927), que luego extiende y desarrolla en un ensayo titulado «El culteranismo», de su libro *El idioma de los argentinos* (1928). En el primero de estos textos, señala el escritor que, cuando los poetas dejan de honrar al mundo, de alabar y engrandecerlo, «la poesía ha recabado su fin. La suceden las travesuras del ocio, las vacaciones, el jugar con los símbolos ya obtenidos, los dichosos desparpajos de la consciencia. Esencialmente, el gongorismo o culteranismo. El academicismo que se porta mal y es escandaloso» (Borges, 2011: 419).

Así, su definición personal del estilo poético que llama *gongorismo* o *culteranismo* es sumamente crítica:

El culteranismo (supongo) es el novelero simulacro de valor que hay al final de toda declinación literaria. El de la escuela cordobesa de mil seiscientos aventaja a los de otras épocas en nombradía, no en valimiento propio. Su fama es la de las discusiones ilustres que suscitó y la de ser uno de los pocos escándalos en el sosiego de la literatura española, remisa en teorizar. Sostengo que ni siquiera abundó en metáforas. (Borges, 2011: 420)

Esta definición del *culteranismo* como decadencia sigue posiblemente las teorías del filósofo inglés Herbert Spencer, autor loadado en numerosas ocasiones por el propio Borges, acerca del ciclo y el ocaso de las civilizaciones, pero retoma ciertamente la lectura de Menéndez Pelayo antes mencionada, quien, tras haber defendido la «brillante literatura del siglo XVI», afirmaba a propósito de toda la poesía del siglo XVII que «consegua reunir los peores defectos de dos decadencias

tal, no existe en la obra de Góngora, y señala como mejor ejemplo otro verso de Quevedo; en el segundo cuestiona la manera en que el poeta cordobés describe a los ángeles, «como un adornito valioso, apto para halagar señoras y niñas»; en el tercero lo acusa de «campear resueltamente por los fueros de su tiniebla»; y en el cuarto, precisa: «la metáfora es un desmandamiento del énfasis, una tradición del mentir, una cordobesa en que nadie cree». (Sin embargo, no podemos prescindir de ella [...])» (Borges, *El tamaño de mi esperanza*, págs. 47, 73, 75, 148).

literarias, la decadencia alejandrina y la decadencia tolosana, la Falsa Antigüedad y la Falsa Edad Media» (Menéndez Pelayo, 1962: 327-328).

En la versión extendida el análisis es más detallado. En primer lugar, Borges retoma la conclusión que había expuesto anteriormente, con respecto al culteranismo, ese «academicismo que se porta mal y es escandaloso», y la desarrolla:

El de la escuela cordobesa del mil seiscientos es el más famoso de todos. El anverso de esta nombradía es la individualidad saliente de su caudillo. Por el primer hombre de España lo tuvieron, casi con unanimidad, los de su época, y aunque la sola mención de Lope, de Cervantes y de Quevedo basta para la refutación de ese error, la atracción ejercida por don Luis de Góngora es indudable. (*El idioma de los argentinos*, págs. 60-61)

A continuación, el escritor pasa a estudiar detalladamente «tres equivocaciones que fueron las preferidas de Góngora: el abuso de metáforas, el de latinismos, el de ficciones griegas». Con respecto a la primera, Borges toma distancia de las creencias que había profesado en sus juveniles años ultraístas, aclarando que «la metáfora no es poética por ser metáfora, sino por la expresión alcanzada» (Borges, *El idioma de los argentinos*, págs. 61-62), para luego afirmar haber descubierto «ilustres metáforas» en la obra de Góngora. Entre estas destaca tres versos que volverá a citar en múltiples ocasiones a lo largo de su vida, de un soneto de 1623 (*De la brevedad engañosa de la vida*): «Mal te perdonarán a ti las horas, / las horas que limando están los días, / los días que royendo están los años» (Góngora, *Sonetos*, pág. 1549)¹⁶. Ahora bien, su juicio general con respecto al uso de las metáforas por parte del poeta cordobés es, en general, negativo, e incluso señala que el comienzo de la *Soledad* primera, con la mentada metáfora del rapto de Europa por parte de Zeus, le parece desacertado y desmedidamente pomposo, más por el estilo que por las referencias clásicas: «Sin embargo, aquí lo de menos es la metáfora; lo que importa son las palabras orondas –las palabras de clima de majestad– exhibidas por el autor. Propiamente, no hay comparaciones ahí; no hay sino la apariencia sintáctica de la

¹⁶ A propósito de este poema, dirá Borges muchos años más tarde: «creo que si tuviéramos que salvar una sola página de Góngora, no habría que salvar una de las páginas decorativas, sino este poema, que más allá de Góngora pertenece al eterno sentimiento español» (Borges y Ferrari, 1988: 69). Señala Roses (2001: 625) con acierto: «No es extraño que Borges elogie este poema, pues obedece con claridad a su concepción de la poesía: emoción y metafísica; y desarrolla uno de sus temas predilectos: el tiempo».

imagen, su simulación» (Borges, *El idioma de los argentinos*, págs. 64-65). Finalmente, retomando el *Discurso poético* de Juan de Jáuregui, el autor argentino acusa a las *Soledades* de ser una «nadería de los cultos», aunque con una tímida ambigüedad destaca la sinceridad de su autor: «Lo lamentable es que casi todos los poetas han abdicado la imaginación en favor de los novelistas e historiadores y trafican con el solo prestigio de las palabras [...]. Acaso, Góngora fue más consiente o menos hipócrita que ellos» (Borges, *El idioma de los argentinos*, págs. 64-65).

Ya hemos citado la opinión de Borges con respecto al uso de latinismos en la poesía de Luis de Góngora. En lo que concierne a su «afán mitológico», el argentino emite una crítica sin dudas exagerada, tan barroca y desmedida como el estilo que él mismo critica: «Ya nos encara la tercera equivocación del culteranismo, la única sin remisión ni lástima, porque es hendija donde se traduce la muerte» (*El idioma de los argentinos*, pág. 65). Para Borges, Góngora no es un gran conocedor de la mitología, sino que presume con ella mediante un «manejo supersticioso de mitos griegos, quiero decir de nombres de mitos», lo que descalifica como un acto de «harraganería» intelectual, y concluye:

Poesía es el descubrimiento de mitos o el experimentarlos otra vez con intimidad, no el aprovechar su halago forastero y su lontananza. El culteranismo pecó: se alimentó de sombras, de reflejos, de huellas, de palabras, de ecos, de ausencias, de apariciones. Habló –sin creer en ellos– del fénix, de las divinidades clásicas, de los ángeles. Fue simulacro vistosísimo de poesía: se engalanó de muerte. (Borges, *El idioma de los argentinos*, pág. 66)

Una vez más, incluso en la exageración, Borges pareciera seguir los juicios emitidos por Menéndez Pelayo, para quien Góngora era autor de una poesía «sin asunto, sin poesía interior, sin afectos, sin ideas, una apariencia o sombra de poema, enteramente privado de alma» (Menéndez Pelayo, 1962: 329-330).

En otro ensayo de este mismo libro, titulado «Otra vez la metáfora», Borges vuelve sobre la idea según la cual el uso de la metáfora no vale para mensurar el valimiento de un poema y precisa que las cosas no son poéticas en sí, sino que devienen poéticas cuando las acercamos a nuestro vivir o las pensamos con devoción. Así, para ilustrar que la metáfora puede ser una mera habilidad retórica y que no hace a la poesía, el autor argentino contrapone algunos versos de Góngora y Quevedo:

Considérese una misma metáfora en dos poetas, infausta en uno y de siempre lista eficacia para maravillar, en otro. Razona Góngora (*A la armada en que los Marqueses de Ayamonte passavan a ser Virreyes de México*): *Velero bosque de árboles poblado / que visten hojas de inquieto lino...* Aquí la igualación del bosque y la escuadra está justificada con desconfianza y la traducción de mástiles en árboles y de velámenes en hojas, peca de metódica y fría. Inversamente, Quevedo fija la idéntica imaginación en cuatro palabras y la muestra movediza, no estática. La anima, soltándola por el tiempo (*Inscripción de la Statua Augusta del César Carlos Quinto en Aranjuez*): *Las Selvas hizo navegar...* (Borges, *El idioma de los argentinos*, págs. 50-51)

Por qué *Velero bosque de árboles poblado* sería un verso metódico y frío, y *Las selvas hizo navegar* un verso animado que expresa movimiento, es algo que no queda muy claro en el análisis de Borges y que parece responder, en fin de cuentas, a una mera preferencia personal.

En otro ensayo de este mismo libro, titulado «La simulación de la imagen», el argentino cuestiona algunos aspectos del análisis de Dámaso Alonso a propósito de las *Soledades* en el prólogo a su edición de 1927, que por otra parte califica como «meritísima». En primer lugar, a diferencia del filólogo y poeta español, considera que las *Soledades* son una obra «vacía» y sobre ornada, y para ilustrarlo se sirve de una enumeración caótica típicamente borgiana: «Alonso niega la sensible vaciedad poética de las *Soledades*, en razón de su cargamento visual o mención continua de plumas, pelos, cintas, gallinas, gavilanes, vidrios y corchos» (*El idioma de los argentinos*, pág. 77). En segundo lugar, siguiendo una frase de Dámaso Alonso: «No oscuridad: claridad radiante, claridad deslumbrante. Claridad de íntima, profunda iluminación [...]», retoma una de las críticas clásicas a la obra del poeta cordobés, la de su complejidad, y señala: «Aquí, bajo la aparente seguridad de lo sentencioso, duele una equivocación parecida: la de inferir que don Luis de Góngora es claro, léase perspicuo, por su mencionar cosas claras, relucientes. La naturaleza de ese enredo es de *calembour*» (Borges, *El idioma de los argentinos*, pág. 77).

Por último, en otro breve ensayo de este libro, titulado «Para el centenario de Góngora», Borges emite un juicio lapidario, que podría funcionar a modo de cierre simbólico de este periodo de juventud: «Yo siempre estaré listo a pensar en don Luis de Góngora cada cien años. El sentimiento es mío y la palabra *Centenario* lo ayuda. Noventa y nueve años olvidadizos y uno de liviana atención es lo que por centenario se entiende: buen porcentaje del recuerdo que apetecemos y del mucho olvido que nuestra flaqueza precisa» (Borges, *El idioma de los argentinos*, pág. 109). Más allá de este juego entre el recuerdo y el olvido, que atraviesa toda la obra de Borges, la

ironía del autor es notoria y evidente: Góngora merece ser recordado, pero solo una vez cada cien años. Para no dejar dudas acerca de su posición, concluye el argentino con falsa modestia: «Góngora –ojalá injustamente– es símbolo de la cuidadosa técnica, de la simulación del misterio, de las meras aventuras de la sintaxis. Es decir, del academismo que se porta mal y es escandaloso. Es decir, de esa melodiosa y perfecta no literatura que he repudiado siempre» (Borges, *El idioma de los argentinos*, págs. 109-110).

La mención de este último ensayo en el marco del tercer centenario de la muerte de Góngora no es baladí porque, como es sabido, por aquellos años en que Borges criticaba duramente al poeta cordobés, surgía en España una revalorización de su obra, nada menos que en los artistas e intelectuales de la llamada generación de 27 (año del apogeo del neogongorismo), con Dámaso Alonso a la cabeza¹⁷. Es posible que, en los últimos escritos mencionados, la posición del argentino sea una reacción ante el nuevo e inusitado ánimo despertado en la Península; pero no podemos obviar que había comenzado a cuestionar algunos aspectos de su poesía al menos seis años antes del renacimiento gongorino en España, y que por lo tanto su crítica le precede¹⁸.

II. LOS AÑOS DE MADUREZ

1. EL DIARIO DE ADOLFO BIOY CASARES

En el año 2006, se publicaron en la Argentina los fragmentos del diario de Adolfo Bioy Casares en los que se hace referencia a su amistad con Jorge Luis Borges. Si bien resulta evidente que no se trata de declaraciones del propio Borges, y por lo tanto debemos confiar en los testimonios del autor del diario, este documento

¹⁷ Resulta curioso que, incluso dos años antes, en un ensayo de su libro *Inquisiciones* (1925), titulado «Sir Thomas Brown», Borges auguraba este renacimiento gongorino: «la crítica española nos está armando un Luis de Góngora que ni deriva de Fernando de Herrera ni fue coetáneo de Hortensio Félix Paravicino ni sufrió dura reducción al absurdo en los escritos de Gracián» (*Inquisiciones*, pág. 36; Roses, 2001: 615).

¹⁸ Señala con acierto Poggi: «Lontano dal misterio, eccentrico personaggio con cui i poeti simbolisti e i giovani del '27 avevano stabilito segrete affinità, Góngora fu per Borges, essenzialmente, il traditore dell'unità, dell'integrità mistica della parola: colui che, scindendo la sua veste retorica dalla sua anima gnoseologica, invitava a fare della poesia non più la rassicurante acquisizione di certezze filosofiche e religiose, ma soprattutto una tecnica, uno studio decorativo, una ripetizione» (Poggi, 1984: 112-113).

nos sirve para acercarnos a su pensamiento y a sus supuestas declaraciones privadas, en las que podía expresar con mayor liviandad su juicio acerca de otros escritores.

En esta obra, entonces, lo primero que podemos constatar es que se produce un cambio notorio en las preferencias de Borges con respecto a Góngora y Quevedo durante sus años de madurez. Por ejemplo, en la entrada del 20 de julio de 1957, encontramos la siguiente declaración atribuida al autor argentino: «Quevedo nunca hubiera aprendido a escribir. Yo creía que era mejor que Góngora, pero Góngora es capaz de emocionarse y de comunicar emoción [...]. No sé cómo pude admirar tanto a Quevedo» (Bioy Casares, 2006: 314-315). En la misma línea que el testimonio anterior, en la entrada del 11 de abril de 1960 leemos: «Como dijo Chesterton, uno se pasa la vida descubriendo que los otros tienen razón. Hoy, en contra de lo que siempre sostuve, Cervantes, Lope, aun Góngora, me parecen superiores a Quevedo» (Bioy Casares, 2006: 618).

Ahora bien, el fragmento que nos parece más significativo a este respecto se encuentra en la entrada del 3 de septiembre de 1959:

Come en casa Borges. Leemos sonetos de Góngora. Leo [y a continuación se cita un poema ya mencionado: «De la brevedad engañosa de la vida»]. Borges: «¿Viste? El mejor poema de Quevedo lo escribió Góngora. Además Góngora escribió ese tipo de sonetos antes que Quevedo. Porque es de Góngora, los críticos no lo encontraron representativo del resto de la obra, no supieron que hacer con él y no es famoso. ¿Cómo escribió *menos solicitó veloz saeta* en el primer verso? Bueno, quién sabe cómo pronunciaba: *Meno sholicitó veloz shaeta*... Imagino que esa dureza es deliberada, para imitar sin duda el silbido de la flecha. ¿*Confiésalo Cartago y tu lo ignoras*? Esta oposición le salió bien. Lástima que en Góngora haya esa voluntad de simetrías, tan española». (Bioy Casares, 2006: 546-547)

Que este poema no es famoso es una imprecisión, porque lo comentaron ya en su tiempo don García de Salcedo Coronel (1644) y Baltasar Gracián (1648), calificándolo, el primero, como uno de los sonetos «más sentenciosos y elegantes» de Góngora. Que no es representativo, quizás sea cierto, porque no es un tópico característico de los poemas gongorinos. En cualquier caso, lo interesante aquí es que con la expresión «ese tipo de sonetos», Borges se refiere a los célebres poemas de Quevedo que abordan el tema del paso del tiempo, la fugacidad de la vida, etc. A este propósito, en una serie de conversaciones que Borges tuvo con Osvaldo Ferrari entre 1984 y 1986, ya sobre el final de su vida, señala el escritor argentino: «[...] si una persona no conociera a Quevedo, y uno quisiera, bueno, darle alguna noticia

de él; lo mejor sería recitarle esos versos de Góngora. Porque conociendo, oyendo esos versos, él ya ahí tiene la esencia de Quevedo» (Borges y Ferrari, 1987: 172). Es una idea que volverá una y otra vez en las declaraciones de Borges.

El lugar, variable y múltiple, que ocupa Francisco de Quevedo dentro de la obra de Jorge Luis Borges ya ha sido estudiado por diversos autores, con desigual acierto (Maurer, 1986; Stavans, 1989; Alazraki, 1990; Matamoro, 2000; Gomes, 2001; García-Bryce, 2011, entre otros). En esta evolución que va de la admiración total a una severa descalificación, los críticos han visto diferentes motivos: la identificación juvenil con un escritor rebelde e innovador y su natural distanciamiento en la madurez (Maurer, 1986), un temprano entusiasmo por la «grandeza verbal» del escritor madrileño y el tardío descubrimiento de ciertas carencias en el estilo de un poeta «demasiado retórico» (Alazraki, 1990), o la transición de un Borges joven y criollista a un Borges maduro y cosmopolita (García-Bryce, 2011) –siguiendo la distinción que establece el mejor lector de Jorge Luis Borges, Ricardo Piglia, entre los dos linajes y cultos del escritor: el de los antepasados criollos y el coraje, el de los antepasados ingleses y los libros (Piglia, 1980) –. Ahora bien, el problema que nos interesa aquí no es tanto su cambio de opinión acerca de la obra de Quevedo, sino los matices en su evaluación de la obra de don Luis de Góngora. En este segundo caso, no creo que podamos hablar, estrictamente hablando, de una evolución o de un verdadero cambio en la postura de Borges, puesto que lo que hace el escritor argentino es simplemente comparar su poesía con la del madrileño, al que comienza entonces a criticar (y el adverbio en la expresión «aun Góngora» parece ser bastante claro al respecto). A excepción de algunos sonetos o, en realidad, de algunos pocos versos, su visión de la obra de don Luis sigue siendo sumamente crítica¹⁹.

Para cerrar esta cuestión, solamente quisieramos señalar que en aquellos años en que Borges comenzaba a distanciarse de Quevedo, lo mismo hacía otro de los grandes poetas latinoamericanos de su tiempo, Octavio Paz. En efecto, el mexicano manifiesta una evolución similar con respecto a don Francisco: habiéndolo reconocido como «uno de sus dioses» en su juventud, hacia la década de 1960 toma una distancia crítica y plantea su propia obra en confrontación con la del poeta madrileño, más allá de conservar una profunda admiración y una considerable influencia

¹⁹ En el *Diario de Bioy*, en una entrada mucho más tardía (del 27 de febrero de 1982), podemos leer: «Borges: ‘Estuve leyendo las *Soledades* y el *Polifemo*: son activamente feos. Leí todo *Polifemo*: es horrible. Góngora, en *Polifemo*, se especializa en la fealdad vistosa. [...] El de Góngora es un mundo de mecanismos verbales. [...] A pesar de todo esto, es claro que hay que juzgar a un escritor (como siempre se hizo) por sus mejores obras: hay sonetos de Góngora y de Quevedo verdaderamente admirables» (Bioy Casares, 2006: 1567-1568).

en su estilo (Stanton, 1998). Como ya hemos esbozado, es posible que, en cierta medida y en un gesto de rebeldía juvenil, tanto Borges como Paz se acercaran en un primer momento a Quevedo y se alejaran de Góngora en reacción, primero, a la importancia que tuvo el poeta cordobés para el modernismo y para aquel que el argentino llamó «su albacea Rubén», y luego al neogongorismo peninsular²⁰.

2. EL OTRO, EL MISMO (1964)

Ahora bien, esta inversión en los juicios de Jorge Luis Borges con respecto a la obra poética de Góngora y Quevedo permanecerá por mucho tiempo recluida al ámbito privado y no será confesada públicamente por el propio autor. Es cierto que en una nota a la segunda edición del *Evaristo Carriego* (1955), Borges señala con respecto a la primera edición (1930): «En aquel tiempo creía que los poemas de Lugones eran superiores a los de Darío. Es verdad que también creía que los de Quevedo eran superiores a los de Góngora». Sin embargo, sus comentarios con respecto a la obra del poeta cordobés, por mucho que lo considere mejor que Quevedo, siguen siendo de carácter crítico. En efecto, pocos años más tarde, Borges publica un nuevo libro de poemas titulado *El otro, el mismo* (1964) y, en el prólogo, vuelve a reafirmar sus críticas de juventud a la poesía de don Luis: «Los idiomas del hombre son tradiciones que entrañan algo de fatal. Los experimentos individuales son, de hecho, mínimos, salvo cuando el innovador se resigna a labrar un espécimen de museo, un juego destinado a la discusión de los historiadores de la literatura o al mero escándalo, como el *Finnegans Wake* o las *Soledades*» (Borges, *Poesía completa*, pág. 166)²¹.

Quizás deberíamos pensar la crítica de este Borges maduro a la obra de Góngora, pero también a la de Quevedo, en relación con su conocida desaprensión por

²⁰ Dice Octavio Paz en una entrevista con María Embeita del mes de agosto de 1967, tras mencionar su conocido culto juvenil por Quevedo: «Pero ahora, Góngora me interesa más. Me parece un poeta superior (la palabra *superior* es estúpida aquí, ¿verdad?). Góngora y Quevedo fueron rivales en su época. Lo siguen siendo en la nuestra. Son mis dos extremos» (Paz, 2005: 443).

²¹ También algunos años antes, en el ensayo «La metáfora» ya citado (1953), Borges seguía mostrándose crítico con el estilo de don Luis de Góngora. En este texto, en efecto, califica el siguiente verso de Dante (*Purgatorio*, I, 13), *Dolce color d'oriental zafiro*, como admirable por la afinidad entre las imágenes, las palabras escogidas, su sonoridad y el Oriente, mientras que *En campos de zafiro pace estrellas* (*Soledades*, I, 6) le parece, caprichosamente, una «mera grosería, un mero énfasis» (Borges, *Historia de la eternidad*, pág. 74), sin percibir sus aciertos.

el movimiento barroco en general o, mejor dicho, por «lo barroco». Dice el escritor argentino en este mismo prólogo: «Es curiosa la suerte del escritor. Al principio es barroco, vanidosamente barroco, y al cabo de los años puede lograr, si son favorables, no la sencillez, que no es nada, sino la modesta y secreta complejidad» (Borges, *Poesía completa*, pág. 166). Así, lo barroco es, para el Borges maduro, un pecado de juventud, un exceso ligado a la timidez de los escritores, que suelen recargar su prosa o sus versos para intentar mitigar sus limitaciones. Paradójicamente, es a su vez un acto de vanidad, puesto que el estilo barroco no solo busca asombrar o sorprender, sino que también reclama la admiración del lector. A este respecto, no podemos olvidar el prólogo de la edición de 1954 de *Historia universal de la infamia*, donde vuelve a manifestar una teoría decadentista del arte, esta vez para referirse a «lo barroco»:

Yo diría que barroco es aquel estilo que deliberadamente agota (o quiere agotar) sus posibilidades y que linda con su propia caricatura. [...] Barroco (baroco) es el nombre de uno de los modos del silogismo; el siglo XVIII lo aplicó a determinados abusos de la arquitectura y de la pintura del siglo XVII; yo diría que es barroca la etapa final de todo arte, cuando éste exhibe y dilapida sus medios. (Borges, *Historia universal de la infamia*, pág. 9)

3. DISCURSO EN HOMENAJE A GÓNGORA (1966).

En una conferencia dada en 1966, Borges vuelve sobre el tema de la metáfora, pero esta vez para concluir que, a diferencia de lo que pensaba en sus primeros años, las metáforas no son un elemento constitutivo de la poesía de Góngora y que, como hemos señalado, la audacia no es una virtud artística. En realidad, el gran defecto de la poesía de don Luis sería su uso desacertado de la metáfora:

Ahora, en el caso de Góngora, yo creo que nadie ha vivido como él en un mundo verbal, que nadie ha habitado de un modo más pleno en las palabras. Yo casi llegaría a decir que no hay metáforas en Góngora, que no compara una cosa con otra; acerca una palabra a otra, lo cual es distinto. Yo casi llegaría a decir que Góngora no es un poeta visual en el sentido en que Dante Alighieri lo es, o como lo es Wordsworth. No hay imágenes en Góngora; compara cosas que sensiblemente son incomparables, por ejemplo, el cuerpo de una mujer con el cristal, la blancura de una mujer con la nieve, el pelo de una mujer con el oro. Si Góngora hubiera mirado estas cosas hubiera descubierto que no se parecen, pero Góngora vive, como he dicho, en un mundo verbal (Borges, 1988: 66).

Es curiosa esta crítica por parte de Borges, quien, al igual que Góngora, también fue acusado en su tiempo de ser un escritor frío, demasiado intelectual. Por otra parte, en frases como: «Yo tengo para mí que a Góngora solo le interesaban las palabras. Por su poesía no sabemos si fue un hombre apasionado, si profesó alguna convicción. Nada de esto existe en el mundo verbal de su obra» (Borges, 1988: 67), volvemos a sentir el eco de sus lecturas de juventud de la obra de Menéndez Pelayo.

4. *LOS CONJURADOS* (1985).

Los conjurados (1985) es el último libro publicado por Jorge Luis Borges. En el prólogo, el escritor argentino retoma sus antiguas críticas al estilo de Luis de Góngora, acercándolo nuevamente a Joyce: «No profeso ninguna estética. Cada obra confía a su escritor la forma que busca: el verso, la prosa, el estilo barroco o el llano. Las teorías pueden ser admirables estímulos (recordemos a Whitman) pero asimismo pueden engendrar monstruos o meras piezas de museo. Recordemos el monólogo interior de James Joyce o el sumamente incómodo *Polifemo*» (Borges, *Poesía completa*, pág. 585). Sin embargo, uno de los poemas de esta obra pone de manifiesto un moderado cambio en la postura de Borges frente a la obra de Góngora en los últimos meses de su vida o, si se quiere, al menos cierta empatía por el poeta cordobés, una tímida palinodia. El poema se titula, precisamente, «Góngora», y dice así:

Marte, la guerra. Febo, el sol. Neptuno,
el mar que ya no pueden ver mis ojos
porque lo borra el dios. Tales despojos
han desterrado a Dios, que es Tres y es Uno,
de mi despierto corazón. El hado
me impone esta curiosa idolatría.
Cercado estoy por la mitología.
Nada puedo. Virgilio me ha hechizado.
Virgilio y el latín. Hice que cada
estrofa fuera un arduo laberinto
de entretejidas voces, un recinto
vedado al vulgo, que es apenas, nada.
Veo en el tiempo que huye una saeta
rígida y un cristal en la corriente

y perlas en la lágrima doliente.
 Tal es mi extraño oficio de poeta.
 ¿Qué me importan las befas o el renombre?
 Troqué en oro el cabello, que está vivo.
 ¿Quién me dirá si en el secreto archivo
 de Dios están las letras de mi nombre?

Quiero volver a las comunes cosas:
 el agua, el pan, un cántaro, unas rosas...

En un juego típicamente borgiano, Borges se pone en la piel de Góngora y escribe un poema en primera persona. Así, en una suerte de ejercicio de *mea culpa*, la voz poética retoma uno a uno todos los recursos gongorinos de los que ya hemos hablado y que el escritor argentino había criticado a lo largo de su vida, asumiéndolos, en cierta medida, también como errores propios.

En los primeros siete versos se cuestiona el uso desacertado de la tradición clásica, que alejaría a Góngora –«cercado por la mitología»– de la realidad. El verso «el mar que ya no pueden ver mis ojos» funde en una misma voz poética la incapacidad literaria del cordobés para captar en su obra la naturaleza real y tangible, con la ceguera física del propio Borges. En los dos versos que siguen, se vuelve a problematizar el uso de latinismos y una desmedida admiración (compartida) por el autor de la *Eneida*. Entre los versos nueve y doce se cuestiona la mentada oscuridad de Góngora, y entre los versos trece y dieciocho aquellas metáforas, la del tiempo y una saeta, el río y el cristal, las lágrimas y las perlas, la rubia cabellera y el oro, que Borges había comentado en numerosas ocasiones. La pregunta retórica del verso diecisiete funde nuevamente en una sola voz poética sus respectivas voces, puesto que ambos autores fueron víctimas de burlas y rehuyeron el renombre. Finalmente, en el último pareado, el poema toma un giro inesperado. Frente a tanta mitología y tanto latín, frente a la complejidad y un uso desacertado de la metáfora, Góngora, que también es Borges, llama a volver a las «comunes cosas»: «el agua, el pan, un cántaro, unas rosas...».

Este poema llevaría al argentino a una reflexión ulterior, que comenta en sus diálogos con Osvaldo Ferrari (1984-1986):

Veía mitológicamente, y veía mitológicamente a través de una mitología muerta para él. Entonces yo imaginé ese poema, pero luego, reflexionando, pensé que ese poema era injusto, que podría escribirse otro en el cual Góngora me constestara; y me dijera que hablar del mar, de algo tan diverso, tan vasto, tan inagotable como el mar, es no

menos mitológico que hablar de Neptuno. Y en cuanto a una guerra, ya sabemos que todas las guerras son terribles; pero ya la palabra «guerra» es quizá, no menos mitológica que Marte. Y en cuanto al sol «Febo» desde luego, es y no es el sol. De manera que podríamos llegar a la conclusión de que todos los idiomas son tan arbitrarios como aquel idioma del Culteranismo, en que no se hablaba del sol sino de Febo. Y hasta Góngora, podría decirse que si él habla de Febo, y habla de Marte, y habla de Neptuno, reconoce que hay algo sagrado en esas cosas, y quizá en todas las cosas. Ya que si yo digo Febo, yo afirmo algo divino en el sol; y si digo Marte, afirmo algo por lo menos sagrado e inexplicable en la guerra. Es decir, yo pensé que todas las palabras, o que todo un idioma, pueden ser mitológicos, ya que reducen el mundo; el mundo que cambia continuamente, a una serie de palabras rígidas. (Borges y Ferrari, 1987: 169-170)

Ciertamente, la valoración de la obra de Luis de Góngora por parte de Jorge Luis Borges no es monocorde a lo largo de su vida y en ella resaltan ciertas loas o alabanzas (Roses, 2001: 622). Ahora bien, hemos visto que los comentarios laudatorios se reducen exclusivamente a algunos sonetos o, incluso, a unos pocos versos (son muy pocas, en efecto, las obras que comenta el escritor argentino: sus sonetos, las *Soledades* y el *Polifemo*). Por lo demás, la opinión general de Borges sobre el poeta cordobés, desde sus primeros artículos hasta sus últimos poemarios, no deja de ser lapidaria: su poesía es «decorativamente visual y lustrosa» (*Fervor de Buenos Aires*, 1923), su estilo «campea resueltamente por los fueros de su tiniebla» (*El tamaño de mi esperanza*, 1926), el *culteranismo* se reduce a «un academicismo que se porta mal y es escandaloso» (*El idioma de los argentinos*, 1928), «la vaga historia que refieren las *Soledades* es deliberadamente baladí» (*Discusión*, 1932), todo este poema es «un espécimen de museo, un juego destinado a la discusión de los historiadores de la literatura» (*El otro, el mismo*, 1964) y el *Polifemo* es «sumamente incómodo» (*Los conjurados*, 1985). En este aspecto, no hay una verdadera valoración del estilo de Góngora frente a un rechazo absoluto del *gongorismo*, por más ocasional que fuere (Hoyos, 2015: 115), ni una evolución en su postura, ni demasiados matices en su opinión. Por otra parte, con respecto a la empatía que manifiesta en el poema de *Los conjurados*, nada nos permitiría afirmar que se trate de una genuina apreciación estética. La declaración final que hemos citado da cuenta, por el contrario, de que lo que acerca al escritor argentino y al poeta cordobés es en realidad una intuición filosófica, de orden semiótico.

Sucede que Borges, en sus últimos días, comprende y asimila casi a modo de epifanía algo que intuía desde sus primeros ensayos juveniles: que toda poesía mantiene siempre e indefectiblemente una distancia con el mundo real. Si el argentino

manifiesta una sutil empatía por Góngora, es porque ha comprendido que cualquier verso, por más prosaico que sea, cualquier palabra, cualquier signo lingüístico, en definitiva, no es más que el resultado de un acto de abstracción, una duplicación arbitraria de la realidad. La idea de que el hombre es un animal simbólico y de que todo lenguaje es metafórico no es en lo absoluto una invención de Borges. Se trata de un debate transversal a la historia de la semiótica, del *Cratilo* en adelante, pasando por las grandes polémicas escolásticas del Medio Evo²². En un maravilloso escrito de juventud, Nietzsche resume esta idea de la siguiente manera: «Así nos sucede a todos con el lenguaje. Creemos saber algo de las cosas mismas cuando hablamos de árboles, colores, nieve y flores; y sin embargo tenemos solo metáforas de las cosas, que de ningún modo corresponden con su carácter natural» (Nietzsche, *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, pág. 31). Pero algo similar había sospechado el propio Borges desde muy temprano, cuando en su libro *Inquisiciones* (1925) anunciaba: «El idioma es un ordenamiento eficaz de esa enigmática abundancia del mundo. Lo que nombramos sustantivo no es sino abreviatura de adjetivos y su falaz probabilidad, muchas veces. En lugar de contar frío, filoso, hiriente, inquebrantable, brillador, puntiagudo, enunciamos puñal» (Borges, *Inquisiciones*, 71). De la misma manera, en un artículo de 1948 publicado en la revista *Sur*, el escritor argentino se atrevía a afirmar: «Hablar es metaforizar, es falsear; hablar es resignarse a ser Góngora» (Borges, 1999, 33)²³.

Sobre el final de su vida, Borges vuelve sobre esta idea acerca de los límites naturales de todo lenguaje y, por ende, de toda poesía, para asumir que son tan mitológicos los mares y las lunas, las guerras y los patios de sus poemas, como las divinidades y las fábulas de don Luis²⁴. No solo son ilusorias las rosas de la alquimia, de los persas y de Ariosto, o la rosa platónica y su traducción lingüística, arquetipos de todas las rosas (*Poesía completa*, págs. 27, 195). Lo son todas las flores cantadas, las sencillas, «sin marca o signo entre las cosas», las que su propia ceguera le vuelve «invisibles y silenciosas», y también las simbólicas, profundas y misteriosas (*Poesía*

²² La tesis opuesta es aquella que plantea a la metáfora como un accidente, un fallo, un salto o una renovación de un sistema lingüístico convencional (Eco, 1990: 168-169).

²³ En una conferencia dada en 1977 y titulada *La poesía*, Borges retoma esta idea: «Sentimos el aire que se mueve, lo llamamos viento; sentimos que ese viento viene de cierto rumbo, del lado del río. Y con todo esto formamos algo tan complejo como un poema de Góngora o como una sentencia de Joyce. [...]» (Borges, 1980: 104).

²⁴ Es posiblemente lo que auguraba en su ensayo «Examen de un soneto de Góngora» (1926), cuando afirmaba: «Yo he querido mostrar en uno de los mejores [Góngora], la miseria de todos» (Borges, *El tamaño de mi esperanza*, pág. 127).

completa, págs. 202, 225, 349, 416). Así lo intuyó Marino, según el escritor argentino, en su lecho de muerte:

Una mujer ha puesto en una copa una rosa amarilla; el hombre murmura los versos inevitables que a el mismo, para hablar con sinceridad, ya lo hastían un poco:

*Púrpura del jardín, pompa del prado,
gema de primavera, ojo de abril...*

Entonces ocurrió la revelación. Marino *vio* la rosa, como Adán pudo verla en el Paraíso, y sintió que ella estaba en su eternidad y no en sus palabras y que podemos mencionar o aludir pero no expresar y que los altos y soberbios volúmenes que formaban en un ángulo de la sala una penumbra de oro no eran (como su vanidad soñó) un espejo del mundo, sino una cosa más agregada al mundo. (Borges, *El Hacedor*, págs. 39-40)

Como el poeta italiano, Borges parece haber comprendido en sus últimos años que una rosa es una rosa. *Et tout le reste est littérature...*

OBRAS CITADAS

- ALONSO, Dámaso, *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, Gredos, 1960.
- , *La lengua poética de Góngora, primera parte*, Madrid, Revista de filología española, 1961.
- ALAZRAKI, Jaime, «Borges o la ambivalencia como sistema», en *España en Borges*, Madrid, El arquero, 1990, págs. 11-22.
- BORGES, Jorge Luis, *Discusión*, Buenos Aires, Emecé, 1953a [1932].
- , *Historia de la eternidad*, Buenos Aires, Emecé, 1953b [1936].
- , *Evaristo Carriego*, Buenos Aires, Emecé, 1955 [1930].
- , *El Aleph*, Buenos Aires, Emecé, 1957 [1949].
- , *Siete noches*, Madrid, FCE, 1980 [1977].
- , «Discurso de Don Jorge Luis Borges Homenaje a Góngora», *Hispanamérica*, 50, 1988, págs. 66-69 [1966].
- , *El tamaño de mi esperanza*, Madrid, Alianza, 1998 [1926].
- , *Jorge Luis Borges en Sur (1931-1980)*, Barcelona, Emecé, 1999.
- , *El idioma de los argentinos*, Madrid, Alianza, 2000 [1928].
- , *Historia universal de la infamia*, Madrid, Alianza, 2010 [1935].
- , *Textos recobrados, I (1919-1929)*, España, Debolsillo, 2011.
- , *El libro de arena*, Buenos Aires, Sudamericana, 2016 [1975].
- , *El Hacedor*, Madrid, Debolsillo, 2019 [1960].
- , *Inquisiciones, Otras inquisiciones*, Barcelona, Debolsillo, 2019b [1925;1952].
- , *Poesía completa*, Barcelona, Debolsillo, 2019c.
- BORGES, Jorge Luis y FERRARI, Osvaldo, *Diálogos últimos*, Buenos Aires, Sudamericana, 1987.
- CARREIRA, Antonio, *Gongoremas*, Barcelona, Península, 1998.
- , «El conceptismo de Góngora y el de Quevedo», *Il Confronto Letterario*, 52, 2009, págs. 99-123.

- ECO, Umberto, *Semiótica y filosofía del lenguaje*, Barcelona, Lumen, 1990.
- GARCÍA-BRYCE, Ariadna, «Borges criollista y clásico: cambio y continuidad en su lectura de Quevedo», *La Perinola*, 15, 201, págs. 113-130.
- GÓNGORA, Luis de, *Letrillas*, ed. de Robert Jammes, Madrid, Castalia, 1980.
- , *Fábula de Polifemo y Galatea*, ed. de Jesús Ponce Cárdenas, Madrid, Cátedra, 2010.
- , *Soledades*, ed. de Dámaso Alonso, Madrid, Sociedad de estudios y publicaciones, 1956.
- , *Sonetos*, ed. de Juan Matas Caballero, Madrid, Cátedra, 2019.
- HOYOS, Javier Antonio, «“Conservo estas impertinencias”: Las lecturas gongorinas de Borges», *Variaciones Borges*, 39, 2015, págs. 103-123.
- KLUGE, Sofie, «The World in a Poem? Góngora versus Quevedo in Jorge Luis Borges' El Aleph», *Orbis Litterarum*, 60, 2005, págs. 293-312.
- MATAMORO, Blas, «Borges en el espejo de Quevedo», *Variaciones Borges*, 10, 2000, págs. 139-144.
- MAURER, Christopher, «The Poet's Poets: Borges and Quevedo», en *Borges the Poet*, edición de Carlos Cortínez, Fayetteville, The University of Arkansas Press, 1986, págs. 185-196.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Historia de las ideas estéticas en España*, volumen II, ed. de Enrique Sánchez Reyes, en *Obras completas*, volumen II, Madrid, CSIC, 1962.
- MONGE, Félix, COLLARD, Andrée y PARKER, Alexander A., «Conceptismo y Culturanismo», en *Historia y Crítica de la literatura española*, dir. de Francisco Rico, Barcelona, Crítica 1983, págs. 103-112.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Sobre verdad y mentira*, traducción de Alfredo Tzveibel, Buenos Aires, miluno, 2009.
- PIGLIA, Ricardo, «Ideología y ficción en Borges», *Punto de vista*, 5, 1980, págs. 3-6.
- POGGI, Giulia, «Borges, censore di Góngora», en *Le Bugie della Parola. Il giovane Borges e il barocco*, coord. de Giulia Poggi y Pietro Taravacci, Pisa, ETS, 1984, págs. 89-115.

- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina, «Borges y el lujoso dialecto de Góngora. Notas desde la tradición», en *Borges entre la tradición y la vanguardia*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1990, págs. 181-189.
- ROSES, Joaquín, «Borges hechizado por Góngora», en *Silva. Studia philologica in honorem Isaías Lerner*, coord. de Isabel Lozano-Renieblas y Juan Carlos Mercado, Madrid, Castalia, 2001, págs. 609-638.
- STANTON, Anthony, «Octavio Paz y la sombra de Quevedo», en *Ensayos sobre poesía mexicana moderna*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998, págs. 179-204.
- STAVANS, Ilán, «Quevedo en Borges», *Plural*, 208, 1989, págs. 49-57.
- VELÁZQUEZ DE VELASCO, Luis José, *Orígenes de la Poesía Castellana* [1754], Málaga, Francisco Martínez de Aguilar, 1754.
- VIDELA DE RIVERO, Gloria, «Borges, juez de Góngora», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 552, 1996, págs. 63-70.