

Martha Lilia Tenorio, *Borges y Góngora: un diálogo posible*, Ciudad de México, El Colegio de México, 2022, 319 pp., ISBN 978-607-564-363-2

Miguel Betti

<https://orcid.org/0009-0005-6894-5195>

Université de Genève

SUIZA

Miguel.Betti@unige.ch

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 11.1, 2023, pp. 1143-1147]

Recibido: 19-04-2023 / Aceptado: 17-05-2023

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2023.11.01.65>

El libro de Martha Lilia Tenorio sobre Borges y Góngora era una obra necesaria. En primer lugar, por el rigor con el que la autora aborda un tema que ya había sido trabajado en diversos artículos académicos, pero agotando todas las referencias posibles acerca de una relación naturalmente asimétrica, a la luz de la bibliografía más reciente. En segundo lugar, por la intuición que le da sentido a su investigación y que la estructura: «en lo esencial, el núcleo de la estética y del arte de los dos poetas es el mismo» (p. 24). La hipótesis puede ser discutida, pero hacerlo implicaría encontrar una solución más convincente a la paradoja de saber por qué Borges critica la obra de Góngora, una y otra vez a lo largo de toda su vida, sin dejar de girar incesantemente en torno a ella.

Es innegable que el poeta argentino denunció la supuesta «exuberancia verbal» de su par cordobés, desde sus primeros ensayos de juventud hasta sus últimos escritos y declaraciones. Sin embargo, también compartió con su predecesor, como confiesa en un monólogo dramático publicado en la obra *Los conjurados* (1985), a modo de tímida palinodia, una frustración esencial ligada a los límites de la palabra:

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

El problema es epistemológico y encuentra su origen en el alcance de la metáfora. Esta, en el ámbito poético, no es concebida como un mero adorno literario, sino como una herramienta cognoscitiva. Sucede que, como bien afirma Tenorio, para Borges, al igual que para Góngora, la poesía es una «redescrición de la realidad» (p. 27). Lo que la diferenciaría de otros tipos de descripciones, como las científicas o las coloquiales, además de un esfuerzo sincero por agrupar las mejores palabras en el mejor orden posible, o de condensar en el menor número de ellas la mayor cantidad de significados —en una definición que me permito tomar prestada de Antonio Carreira—, sería también su modo de aproximación. La poesía se acerca a la realidad de manera singular y connotativa, mientras que la ciencia emite proposiciones universales, y el habla coloquial se concentra en la denotación. No es un lenguaje inferior ni superior a los otros dos, más o menos verdadero. Es simplemente un vehículo diferente, que no parte de la definición, o de la distinción, sino de la semejanza; no es analítico, ni tautológico, sino sintético. La verdadera actividad metafórica se convierte así en la intuición de cualidades comunes mediante el acercamiento, en ocasiones inesperado, de imágenes a simple vista lejanas (y si son disímiles o análogas, eso ya es un problema escolástico).

En este sentido, y no en otros, incluso a pesar de las declaraciones del propio Borges, no sería un aspecto menor el que acercaría a ambos poetas. Martha Lilia Tenorio dedica un esfuerzo singular en presentar aquellos versos del escritor argentino en lo que se vislumbra esta intuición epistemológica, tan gongorina: «Sombra sonora de los árboles», por ejemplo, en alusión al canto de los pájaros que pueblan el cementerio de La Recoleta, o «Quizá esa hora de la tarde de plata», en referencia al ocaso porteño en alguna callecita de Palermo (pp. 50-51). No es una forzada imitación de estilo, puesto que las diferencias son evidentes (a pesar de ciertas posibles coincidencias en la adjetivación hipalágica, como señala la autora, o en el gusto por la erudición como materia literaria). Es sobre todo una manera compartida de aproximarse a la realidad. Por eso, con mucho tino, Ramón Gómez de la Serna se atrevió a decir a propósito del temprano recuento de poemas titulado *Fervor de Buenos Aires* (1923): «un Góngora más situado en las cosas que en la retórica retiembla en la copa de Borges» (p. 53).

Ahora bien, la epistemología se acerca irremediabilmente a la semiótica y a la metafísica cuando Borges comprende que el lenguaje es «esencialmente ineficaz para nombrar la realidad» (p. 72), y lo hace ya desde sus primeros ensayos, al igual que le había sucedido a un joven Nietzsche en *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne* (1873). También Wittgenstein, que como Borges gustaba de la etnografía ficticia para ilustrar sus argumentos, había comprendido que una de las grandes fuentes de confusión filosófica era buscar una cosa escondida detrás de un sustantivo (en sus *Blue and Brown Books*, redactados a partir de los cursos dictados entre 1933 y 1935). Por eso, como bien nos recuerda la autora, no es casual que el lenguaje de los habitantes del hemisferio austral de Tlön esté compuesto solamente por una acumulación de adjetivos, para «no inventarle sustantivos a la realidad» (p. 164). Es precisamente en este contexto, para resolver una aporía que ya en su tiempo manifestaba «el griego en el *Cratilo*», que la metáfora cobra todo su valor como herramienta alternativa de redescrición: si ninguna palabra puede

traernos «las comunes cosas», porque existe una distancia irremediable entre el ser y el lenguaje, quizás la comunión de imágenes nos permita aferrarlas, si no de manera más precisa que la ciencia o el lenguaje coloquial, al menos más personal. Es lo que en Góngora se ha llamado «descripción imaginativa» (p. 76).

El primer capítulo del libro de Martha Lilia Tenorio está dedicado a la conocida visión peyorativa que Borges manifestó en diversos ensayos y declaraciones acerca de la literatura española, esto es: de España. Siendo un escritor argentino que escribía en castellano, pero que afirmaba identificarse mucho más con la cultura inglesa y que atacaba escandalosamente, adrede y con fines iconoclastas a la cultura peninsular, la autora resalta con razón que los trabajos laudatorios dedicados a diversos autores españoles demuestran que, a pesar de sus críticas, los leyó con fruición, que se dejó estimular por ellos, especialmente por los escritores del Barroco en su estadía madrileña, y que también los imitó. En una indagación psicoanalítica, podríamos preguntarnos si, además de la declarada anglofilia e incluso de cierta provocación deliberada, no habría en esta rebeldía un tanto adolescente, que destaca precisamente en sus trabajos más tempranos, una necesidad inconsciente de matar al padre literario. Pero eso es ya aventurarnos demasiado lejos y en campos que nos son ajenos.

A continuación, la autora efectúa un recorrido cronológico a través de los diversos juicios emitidos por el escritor argentino a propósito de su par cordobés a lo largo de toda su obra. Este trabajo, que ya se había realizado de manera mucho menos exhaustiva en diferentes artículos, alcanza en el libro de Tenorio un grado superior, por la inmensa cantidad de ejemplos analizados. En lo que respecta a los textos sueltos o «primeras inquisiciones», destacan, entre los menos conocidos, algunas perlas como el «Prológo» de *Georgie* a un cuadernillo de 26 páginas con poemas y dibujos publicados por su hermana Norah a los 14 años (1915), en el que afirma, con todo el afecto y la poca objetividad que pueden tener las palabras que se le dedican al primer libro de una hermana menor, que una de sus fuentes de inspiración había sido la obra de Góngora. Resaltan igualmente sus diversos manifiestos ultraístas, en los que su temprana edad le impone, como corresponde, un acercamiento a las vanguardias y un rechazo de todo lo pretérito: en su caso, el formalismo clásico, el desborde romántico, el realismo naturalista y la desinteresada sensualidad modernista.

Pero atrapado en «la trampa menenedezpelayesca de la dicotomía culteranismo/conceptismo» (p. 22), en este periodo el poeta argentino parece condenar todo lo relacionado con Góngora y las «tecniquerías» de una estética «culterana», para abrazar la figura de Quevedo, supuesto representante de una contrapuesta estética «conceptista». Borges reproduce esta distinción en sus «libros de juventud», estudiados en el tercer capítulo del libro de Tenorio, que lo lleva a preferir a Quevedo sobre Góngora, casi como una caprichosa declaración de principios y sin demasiada lógica poética (como los versos que contrasta parecen demostrar). Es sabido que en las páginas de obras como *Inquisiciones* (1925), u otras despreciadas e incluso no reconocidas por el propio autor como *El tamaño de mi esperanza* (1926), la presencia de Góngora está muy latente, explícita y tácitamente. No obstante, la autora

lleva la exégesis al límite de lo posible, rastreando cada una de las referencias y de las alusiones veladas, y sopesándolas en su debido contexto histórico-literario. Quizás el mayor acierto de este capítulo sea habernos iluminado a propósito de la diferencia entre el crítico literario puro y el practicante, siguiendo una idea ya establecida por Rodríguez Monegal (p. 65). Borges, en efecto, que pertenece al segundo grupo, parece indagar en la estética de otros poetas los problemas y las soluciones que su propia obra manifiesta y exige, y desdeñar los que la estorban: en este caso, ciertas características que la crítica afianzada por Menéndez Pelayo había asociado equívocamente a Góngora.

El cuarto capítulo cierra la «primera etapa» de la obra de Borges con un análisis de su visión del Barroco, que él mismo reconoce como uno de sus pecados de juventud, en aquella compleja búsqueda de una voz poética y narrativa por la que debe transitar todo escritor. Sucede que, para el autor argentino, el Barroco es un estilo antes que un movimiento o una corriente estética propia de un periodo histórico determinado. Ahora bien, se trataría de un estilo recurrente, que vuelve cada vez que una cultura llega a su ocaso: es, a sus ojos, un modo de escribir decadente, por agotador, más precisamente en la construcción latinizante de la oración, la adjetivación oximorónica o el abuso del concepto (pp. 136-137).

A partir del quinto capítulo Martha Lilia Tenorio comienza a estudiar una «segunda etapa» en la obra Borgiana, centrándose en el estudio monográfico titulado *Evaristo Carriego* (1930), en los libros de ensayos *Discusión* (1932) y *Otras inquietaciones* (1952), en su ecléctica *Historia de la eternidad* (1936) y en sus libros de cuentos *Ficciones* (1944) y *El Aleph* (1949). Tal vez lo más destacable de este periodo sea un deslice en la crítica de Borges: de la obra de Góngora a la de sus comentaristas, sobre todo los escritores de la Generación del 27, con Dámaso Alonso a la cabeza. Destaca como hallazgo en este apartado el análisis de un personaje aparecido en un cuento escrito junto a su amigo Adolfo Bioy Casares, «Las previsiones de Sangiácomo» (*Seis problemas para Isidro Parodi*, 1942): el hispanista y doctor Mario Bonfanti, que planea una gauchización de las *Soledades* y cuya evidente burla quizás apunte más contra sus admiradores españoles del siglo xx que contra el propio Góngora, o su reaparición en *El Aleph* (publicado por primera vez en la revista *Sur* en septiembre de 1945), obteniendo el Tercer Premio de Literatura Nacional, justo después de Carlos Argentino Daneri (pp. 159-166).

El sexto capítulo aborda una «tercera etapa» en la obra de Borges, que incluiría *El hacedor* (1960), *El Otro, el mismo* (1964), *La rosa profunda* (1975), *La cifra* (1981) y *Los conjurados* (1985). Esta marca el regreso oficial de un Borges ya no vidente a la lírica, en 1958, pero también a la hipálage virgiliana y ciertas reminiscencias del «inexorable ritmo del endecasílabo gongorino: en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada» (p. 190). En este apartado, la autora estudia sobre todo las coincidencias entre ambos poetas: «su aspiración a la poesía total (conscientes de su imposibilidad), su trabajo y su preocupación por el lenguaje, ese vínculo vital y cognoscitivo que sus imágenes trazan con los objetos» (p. 197). Así, tanto Borges, en la reflexión y en la práctica, como Góngora, en la práctica sin una reflexión pública, habrían demostrado una preocupación sincera por el alcance del lenguaje

a la hora de describir la realidad (pp. 147-148). En el fondo de su poesía no habría simplemente una voluntad deliberada de embellecer o complicar, o ni siquiera de caer constantemente en ese recurso literario tan barroco como es el asombro: su primer motor, aquel que movería secretamente los versos de ambos poetas, sería el deseo de *nombrar* las cosas de otra manera.

Como en un diálogo platónico, la autora confiesa no tener conclusiones. Pero el mayor acierto de la obra radica precisamente allí: no en las premisas, ni en la conclusión, sino en la intuición que le confiere un sentido a sus páginas. No se trata de disolver las contradicciones para hacer de Borges un anti-culterano a lo Quevedo o un tímido admirador inconfesado (según los afectos de quien efectúa la crítica, en una pasión velada de la que todos somos un poco culpables). Tampoco de forzarlas hasta hacerlas coincidir y reducirlas a un sistema coherente, como suelen hacer los exégetas académicos con el pensamiento de los grandes maestros. Ninguno de estos procedimientos sería honesto intelectualmente y quizás, siguiendo a Marcel Bataillon, todavía estemos a tiempo de prestar mayor atención al sentido literal. Si el escritor argentino critica de manera recurrente la obra de don Luis de Góngora, es porque verdaderamente había muchos aspectos de sus versos que no le agradaban. Pero tan sincera como sus críticas parece ser su convicción, confesada una y otra vez, acerca de los límites del lenguaje y el poder de la metáfora. Por eso el Góngora del poema de *Los conjurados* no puede ser otro que el propio Borges.

En este sentido, lo que hace Martha Lilia Tenorio, a pesar de confesar su afecto por la obra del poeta cordobés y de reconocer las críticas borgianas, es un esfuerzo sincero por situarse en la poesía de ambos poetas e intuir su fondo común, así como ellos pretendían intimar en las cosas por medio de la metáfora. En sus versos anida, precisamente, y quizás de manera más patente que en sus reflexiones teóricas, esa verdad indecible: la necesidad, siempre atravesada por la frustración, de aproximarse al ser de las cosas a través del lenguaje («La página escrita nunca recuerda todo lo que se ha intentado, sino lo poco que se ha conseguido», decía Antonio Machado).

Tanto a Góngora como a Borges se los acusó de ser poetas fríos, distantes, cerebrales. Pero, a su manera, en la complejidad de la estructura o en la precisión de la palabra justa, sintieron profundamente la vida. Porque la dificultad, o la sobriedad, o incluso la mediación de la letra escrita a través de la cual el autor argentino conocía y sentía el mundo, no son contrarias a la vida o al espíritu: son simplemente un modo alternativo de acercarse a la realidad. Borges criticó a Góngora. Incluso las palabras que encuadran algunos de sus elogios aislados nos parecen muchas veces provocadoras, discrepando con ciertos juicios de la autora, que mantiene una lectura diferente de la ironía borgiana. Pero, como ya hemos afirmado, creemos que Tenorio presenta en este libro una intuición fundamental, revelada por el propio autor en un artículo publicado en la revista *Sur*: «Hablar es metaforizar, es falsear; hablar es resignarse a ser Góngora».