

Borges barroco

.....
| Por Carlos Gamerro

La animadversión de Borges hacia la escritura barroca se manifiesta tempranamente en sus escritos. En uno de sus primeros libros de ensayos, *El idioma de los argentinos*, de 1928, en un texto de cuyo título, «Para el centenario de Góngora», esperaríamos un solemne homenaje, dirá, por ejemplo:

Góngora —ojalá injustamente— es símbolo de la cuidadosa tecniquería, de la simulación del misterio, de las meras aventuras de la sintaxis. Es decir, del academicismo que se porta mal y es escandaloso. Es decir, de esa melodiosa y perfecta no literatura que he repudiado siempre.

Vale la pena aclarar que el tercer centenario de la muerte de Góngora, en 1927, fue justamente lo que dio nombre a la llamada generación del 27, que agrupa a Pedro Salinas, Federico García Lorca, Jorge Guillén, Rafael Alberti, Luis Cernuda, Vicente Aleixandre y Gerardo Diego, entre otros, así que con este dictamen —con esta sentencia, podríamos decir— Borges se desmarca de los entusiasmos de sus contemporáneos colegas de la península.

Este rechazo, en un escritor joven, que está explorando diversas posibilidades —recordemos la etapa vanguardista, es decir ultraísta, es decir española, de la poesía de Borges, desterrada después de su primer libro de poemas, *Fervor de Buenos Aires* (1923)—, tiene muchas veces la forma de un exorcismo, de la resistencia a una tentación. Porque los tres primeros libros de ensayos, *Inquisiciones* (1925), *El tamaño de mi esperanza* (1926) y *El idioma de los argentinos* (1928), son decididamente ejemplos de escritura

barroca. Baste este ejemplo, tomado un poco al tuntún, de «La nadería de la personalidad», en *Inquisiciones*:

Intencionario.

Quiero abatir la excepcional preeminencia que hoy suele adjudicarse al yo: empeño a cuya realización me espolea una certidumbre firmísima, y no el capricho de ejecutar una zalagarda ideológica o atolondrada travesura del intelecto. Pienso probar que la personalidad es una trasoñación, consentida por el engreimiento y el hábito, mas sin estribaderos metafísicos ni realidad entrañal.

Si los libros de poesía son corregidos y hasta reescritos para su inclusión en las *Obras completas* de 1974, estos tres libros de ensayos son directamente excluidos. Son, como los peronistas, incorregibles.

Con los primeros relatos, los de *Historia universal de la infamia* (1935), Borges opta por un compromiso: los incluye, pero denunciando, en un prólogo posterior, el de 1954, su carácter barroco:

Yo diría que barroco es aquel estilo que deliberadamente agota (o quiere agotar) sus posibilidades y que linda con su propia caricatura. [...]; yo diría que es barroca la etapa final de todo arte, cuando este exhibe y dilapida sus medios. [...] Ya el excesivo título de estas páginas proclama su naturaleza barroca.

Y a continuación dirá de los cuentos del libro: «Patíbulos y piratas lo pueblan y la palabra *infamia* aturde en el título, pero bajo los tumultos no hay nada. No es otra cosa que apariencia, que una superficie de imágenes». Implícita aquí está la caracterización del arte barroco como decorativo, artificioso, de superficies, vacuo en última instancia.



La excepción del volumen es, como señala el autor en el mismo prólogo, un «cuento directo», «Hombre de la esquina rosada», su primer cuento de «entonación orillera».

Los reparos borgeanos hacia el barroco abarcan no solo el plano estético, sino que también se derraman sobre el ético, como se encargaría de señalar, hacia el final de su vida, en su libro de *Conversaciones* con Osvaldo Ferrari:

No he encontrado sonetos de Quevedo o de Lugones sin alguna fealdad, sin alguna línea en que el autor no incurra en un pecado de vanidad; porque el barroco es condenable por razones éticas, yo creo, lo barroco es condenable porque corresponde a la vanidad.

Pero la ética, más que la estética, es el territorio, el locus donde Borges sitúa una posible hermandad entre España y América (recalco la palabra *hermandad*). Borges busca establecer una relación fraternal, nunca filial, entre América y España: somos países hermanos, no hay ninguna madre patria. En el ensayo titulado «Nuestro pobre individualismo», pondera la animadversión que sentimos

los argentinos por el Estado y sus instituciones, contrastándola con la devoción manifiesta de «los americanos del norte y de casi todos los europeos» por el Estado y la ley. El argentino, propone:

Siente con Don Quijote que «allá se lo haya cada uno con su pecado» y que «no es bien que los hombres honrados sean verdugos de los otros hombres, no yéndoles nada en ello» (*Quijote*, I, XXII). Más de una vez, ante las vanas simetrías del estilo español, he sospechado que diferimos insalvablemente de España; esas dos líneas del *Quijote* han bastado para convencerme de error; son como el símbolo tranquilo y secreto de nuestra afinidad. Profundamente lo confirma una noche de la literatura argentina: esa desesperada noche en la que un sargento de la policía rural gritó que no iba a consentir el delito de que se matara a un valiente, y se puso a pelear contra sus soldados, junto al desertor Martín Fierro.

Créditos: Federico Paul,
Penguin Random House



Carlos Gamerro

Carlos Gamerro es licenciado en Letras. Sus novelas incluyen *Las islas* (1998), *El sueño del señor juez* (2000), *El secreto y las voces* (2002), *La aventura de los bustos de Eva* (2004), *Un yuppie en la columna del Che Guevara* (2011), *Cardenio* (2016) y *La jaula de los onas* (2021). Sus ensayos incluyen *El nacimiento de la literatura argentina y otros ensayos* (2006); *Ulises. Claves de lectura* (2008); *Ficciones barrocas* (2010) y *Facundo o Martín Fierro* (2015; Premio de la Crítica de la Feria del Libro de Buenos Aires), ambos centrados en la obra de Jorge Luis Borges, al igual que *Borges y los clásicos* (2016); y *Siete ensayos sobre*

la peste (2022). Ha traducido *Hamlet*, *El mercader de Venecia*, *Romeo y Julieta* y *Macbeth*, de William Shakespeare. En 2007 fue *Visiting Fellow* de la Universidad de Cambridge. Junto con Rubén Mira, escribió el guion del film *Tres de corazones* (2007), dirigido por Sergio Renán. En 2011 se estrenó en el Teatro Alvear su obra teatral *Las islas*, y en 2024 en el TGSM *El trágico reinado de Eduardo II*, basada en *Eduardo II*, de Christopher Marlowe, en ambos casos con la dirección de Alejandro Tantanian. En 2023 fue designado personalidad destacada de la cultura por la Legislatura de la Ciudad de Buenos Aires. Ha sido

galardonado con el Premio Konex de Platino en la categoría novela. Ha dictado numerosos cursos sobre la obra de Jorge Luis Borges en el MALBA y ha dado conferencias sobre el tema en universidades de Estados Unidos, Irlanda, India y otros países. En junio de 2026, Cuadernos MALBA Literatura publicó *Los laberintos de Borges: entre el caos y el cosmos*, libro que reúne algunos de los cursos dictados en el MALBA y las conferencias de la plataforma MALBA+. El 15 de diciembre de 2026, dictará la conferencia inaugural del congreso «Lecturas y reescrituras del mito en Jorge Luis Borges» por celebrarse en Neuchâtel, en Suiza.



Desde ya que en esta distancia que Borges toma respecto de «las vanas simetrías del estilo español» hay ciertos matices. En la sempiterna batalla entre Góngora y Quevedo, que comenzaron justamente Góngora y Quevedo, Borges opta sin duda por el segundo; mientras que, como símbolo y cifra de lo que rechaza del barroco, elige a Góngora. Como un modelo posible, en cambio, pero solo una vez purgado de sus fealdades y vanidades, opta por Quevedo. Es verdad que el conceptismo, como estética, le cuadra mucho mejor que el culteranismo a la escritura de Borges: en esta el significante jamás se autonomiza, nunca se despegas del referente o del significado: lo suyo no son los juegos de palabras ni la deriva del significante, Borges sospecha del *Finnegans Wake* y descrea de las *Soledades*. La palabra de Borges está siempre firmemente ligada al concepto y al referente, su ideal no es la expresividad o el malabarismo fónico, sino la precisión. En esto el mismo Quevedo no es un aliado incondicional, pues puede incurrir en estos juegos de dudosa validez. En un ensayo de 1948 titulado justamente «Quevedo», reunido luego en *Otras inquisiciones* (1952), escribe Borges: «La grandeza de Quevedo es verbal. Juzgarlo un filósofo, un teólogo o [...] un hombre de estado, es un error que pueden consentir los títulos de sus obras, no el contenido».

«Trescientos años ha cumplido la muerte corporal de Quevedo, pero este sigue siendo el primer artífice de las letras hispánicas», concluye el mencionado ensayo. ¿Se desdice Borges? ¿Quiere decir que Quevedo es el mejor escritor en lengua española, que es mejor que Cervantes? Para nada. Borges es siempre preciso: dice lo que dice. La palabra clave, acá, es *artífice*: destaca en Quevedo el arte, el oficio, la orfebrería verbal; lo cual no es poca cosa. Cuántos no habrán dicho cuántas veces lo mismo de Borges. Pero Borges, a diferencia de Quevedo, es además un pensador, un teólogo, un filósofo; quizás el más grande de la lengua española, aunque yo prefiero llamarlo un escritor filosófico.

Borges nunca se propone imitar el Siglo de Oro español, como hacen los escritores españoles posteriores y en buena medida los modernistas latinoamericanos: Borges quiere crear un siglo de oro americano. Si el

centro del español fue Cervantes, escoltado por Góngora y Quevedo, y (agregaría Bioy Casares, con quien coincido) por Calderón, Tirso y Lope, el centro de la literatura en lengua española pasa en el siglo xx de España a América, al menos en narrativa —en poesía la cosa esta más equilibrada—, con nombres como Miguel Ángel Asturias, Gabriel García Márquez, José Lezama Lima, César Vallejo, Juan Carlos Onetti, Julio Cortázar y en el centro, por supuesto, Borges. Pertinaz en la necedad, el diario español *El Mundo* elaboró en 2001 una lista de las cien mejores novelas del siglo xx en lengua española: setenta eran españolas y solo treinta hispanoamericanas.

En «El duelo», un relato de *El informe de Brodie* que, a pesar de su título, no trata de gauchos ni de compadritos, sino de la competencia pictórica entre dos señoras paquetas, una de ellas considera dedicarse a las letras, pero «[l]os diarios habían puesto a su alcance páginas de Lugones y del madrileño Ortega y Gasset» —fíjense con qué soltura Borges convierte en despectivo al gentilicio— y «el estilo de esos maestros confirmó su sospecha de que la lengua a la que estaba predestinada es menos apta para la expresión del pensamiento o de las pasiones que para la vanidad palabarrera». Esta es la misión que Borges se encomienda, en la que triunfa, y que es su legado para todos los predestinados a esta misma lengua: hacer del español una lengua apta para la expresión del pensamiento y las pasiones. Como alguna vez resumió el escritor uruguayo Amir Hamed, «Borges enseña a pensar en español».

En esto, refino ahora mi argumento, el peligro —la tentación— no radica en la totalidad de la literatura barroca española, sino en el barroquismo que inunda las letras españolas posteriores y el modernismo latinoamericano del siglo xix; el aliado —el antídoto— incontestable es Cervantes, mientras que a Quevedo debe depurarlo de sus fealdades, y a Góngora, al menos por un tiempo, desterrarlo. Justo es decir que otros autores del siglo xx, notoriamente en el área del Caribe, como Gabriel García Márquez y José Lezama Lima, supieron asimilar la lengua del barroco español y crear una literatura barroca o más bien neobarroca plenamente latinoamericana.

En otro de sus ensayos, titulado «La supersticiosa ética del lector», podemos ver a Borges ejecutando esta operación de selección y depuración ante nuestra vista:

La crítica española, ante la probada excelencia de esa novela, no ha querido pensar que su mayor (y tal vez único irrecusable) valor fuera el psicológico, y le atribuyen dones de estilo, que a muchos parecerán misteriosos. En verdad, basta revisar unos párrafos del *Quijote* para sentir que Cervantes no era estilista (a lo menos en la presente acepción acústico-decorativa de la palabra) y que le interesaban demasiado los destinos de Quijote y de Sancho para dejarse distraer por su propia voz. [...] Prosa de sobremesa, prosa conversada y no declamada, es la de Cervantes, y otra no le hace falta. Imagino que esa misma observación será justiciera en el caso de Dostoievski o de Montaigne o de Samuel Butler.

La argumentación continúa vinculando, de modo sorprendente en un principio, la idea de perfección con la de vanidad; característico de Borges es lograr que lo inédito se vuelva inevitable, una vez que lo ha planteado, dotando así sus verdades del carácter de una revelación:

Esta vanidad del estilo se ahueca en otra más patética vanidad [continúa Borges, y tomen nota de la repetición de la palabra *vanidad*], la de la perfección. No hay un escritor métrico, por casual y nulo que sea, que no haya cincelado (el verbo suele figurar en su conversación) su soneto perfecto, monumento minúsculo que custodia su posible inmortalidad, y que las novedades y aniquilaciones del tiempo deberán respetar. Se trata de un soneto sin ripios, generalmente, pero que es un ripio todo él: es decir, un residuo, una inutilidad. [...] La página de perfección, la página de la que ninguna palabra puede ser alterada sin daño, es la más precaria de todas. Los cambios del lenguaje borran los sentidos laterales y los matices; la página «perfecta» es la que consta de esos delicados valores y la que con facilidad mayor se desgasta. Inversamente, la página que tiene vocación de inmortalidad puede atravesar el fuego de las erratas, de las versiones aproximativas, de las distraídas lecturas, de las incomprensiones, sin dejar el alma en la prueba. No se puede impunemente variar (así lo afirman quienes restablecen su texto) ninguna línea de las fabricadas por Góngora; pero el *Quijote* gana póstumas batallas contra sus traductores y sobrevive a toda descuidada versión.

En su prólogo de 1969 a su primer libro de poemas, *Fervor de Buenos Aires*, de 1923, prólogo que abre las *Obras completas*, el Borges de setenta años escribe sobre el Borges de veinticuatro: «Yo, por ejemplo, me propuse demasiados fines: remedar ciertas fealdades (que me gustaban) de

Miguel de Unamuno, ser un escritor español del siglo xvii, ser Macedonio Fernández, descubrir las metáforas que Lugones ya había descubierto...».

¿Cuál será ese escritor español del siglo xvii? Descartados los dramaturgos (poco o nada interesan a Borges la obra de Lope, Tirso o Calderón), quedan Cervantes, Góngora y Quevedo.

«Pierre Menard, autor del Quijote», si lo leemos en clave autobiográfica, podría apuntar en dirección a Cervantes: un simbolista francés, devoto de Valéry, traductor de Quevedo, que tantos rasgos comparte con el propio Borges (monografías sobre John Wilkins y Ramón Lull, ensayos sobre el problema de Aquiles y la tortuga, por mencionar solo los más evidentes), quiere escribir el *Quijote*, un libro no solamente ya escrito, sino diametralmente ajeno a su estética. La empresa era de antemano imposible, señala el innominado amigo de Menard y narrador del cuento, y sus palabras pueden aplicarse tanto a Menard como a Borges. Este podía proponerse ser un escritor español del siglo xvii, siempre que ese escritor fuera Góngora o Quevedo, y de hecho muchos poemas de Borges, sobre todo los sonetos, tienen a la poesía de los dos maestros españoles como modelo o arquetipo, como en el poema «Góngora», de *Los conjurados* (1985), en el cual critica el gongorismo con imágenes traídas de Góngora; un ejercicio en el cual ya era ducho Quevedo, precisamente en la *Aguja de navegar cultos*, uno de los textos traducidos por Menard.

Lo que para siempre estaba lejos de Borges, no por menor talento, sino simplemente por ser de otro orden su talento, es escribir como Cervantes, atendiendo al efecto global de las palabras, a las emociones suscitadas en el lector, sin preocuparse demasiado por la elegancia o la perfección de cada frase.

Pero Borges, como Menard, llegaría a escribir el *Quijote* del siglo xx, no del modo literal y a la vez revolucionario de Menard, ni mucho menos escribiendo uno de esos «libros parásitos» de los que abomina Menard, trasponiendo los personajes y las situaciones del *Quijote* de Cervantes a nuestro tiempo, como hicieron Graham Greene en *Monseñor Quijote*, Salman Rushdie en *Quijote* y Carlos Gamero en *La aventura de los bustos de Eva y Un yuppie en la columna del Che Guevara*.

Lo que hizo Borges fue mucho más radical y más inteligente: tomar los procedimientos y mecanismos del *Quijote*, que son los procedimientos y mecanismos

fundamentales del barroco, observables también en obras dramáticas como *La vida es sueño*, de Calderón, y pictóricas como *Las meninas*, de Velázquez, y utilizarlos para componer lo que yo he dado en llamar ficciones barrocas: cuentos en los que un hombre que sueña a otro descubre no ser más que el sueño de un tercero, como «Las ruinas circulares»; cuentos en los que, como aprobaba Oscar Wilde y reprobaría Aristóteles, la vida copia al arte, y ya no el arte a la vida; cuentos en los que una representación teatral se convierte en un hecho histórico, como «Tema del traidor y del héroe»; cuentos en los que la enciclopedía de un planeta imaginario desplaza y reemplaza a la realidad del nuestro, como «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius»; cuentos en los que la memoria de otro puede reemplazar a la propia, y puedo recordar un pasado que nunca fue mío y así convertirme en otro, como en «El inmortal»; cuentos en los que las representaciones de la realidad intentan ser tan completas y minuciosas como la realidad misma, sea en la memoria, como en «Funes el memorioso», sea en la cartografía, como el mapa que se superpone al paisaje en «Del rigor en la ciencia», o en la poesía, en el poema «La Tierra», que escribe —que intenta escribir— Carlos Argentino Daneri en «El Aleph». La ficción barroca supone el escándalo de la causalidad o la preeminencia, cuando de representaciones se trata: el reflejo puede influir sobre la persona reflejada; la copia puede ser anterior al original o más verdadera; el cuadro auténtico y la falsificación invierten sus prerrogativas; el cuadro envejece y su modelo no se ve afectado por el tiempo, como sucede en *El retrato de Dorian Grey*, de Oscar Wilde; o puedo matarme apuñalando mi reflejo en el espejo, como sucede en «William Wilson», de Edgar Allan Poe; el mundo soñado se impone al mundo de la vigilia, la fotografía se mueve mientras el cuerpo se paraliza, como en «Las babas del diablo», de Cortázar.

Que el mecanismo básico proviene de la gran novela de Cervantes lo declara Borges en su ensayo «Magias parciales del *Quijote*»:

En el sexto capítulo de la primera parte, el cura y el barbero revisan la biblioteca de Don Quijote; asombrosamente uno de los libros examinados es la *Galatea* de Cervantes, y resulta que el barbero es amigo suyo y no lo admira demasiado, y dice que es más versado en desdichas que en versos y que el libro tiene algo de buena invención, propone algo y no concluye nada. El barbero, sueño de Cervantes o forma de un sueño de Cervantes, juzga a Cervantes... [...] Ese juego de extrañas ambigüedades culmina en la segunda parte; los protagonistas han leído la primera, los protagonistas del *Quijote* son, asimismo, lectores del *Quijote*.

Podemos agregar, aquí, que la segunda parte del *Quijote* no solo incluye a la primera, en forma de libro publicado que leen los personajes, en su trama y su mundo de ficción, sino también la continuación apócrifa de Alonso Fernández de Avellaneda, y que al leer al *Quijote* apócrifo Cervantes modifica la trama de su propio *Quijote*. La operación no podría ser más barroca: la copia precede al original; el plagio, o más precisamente la continuación espuria, precede al texto auténtico e influye sobre él.

Concluye Borges sus «Magias parciales...»:

¿Por qué nos inquieta que el mapa esté incluido en el mapa y las mil y una noches en el libro de *Las mil y una noches*? ¿Por qué nos inquieta que Don Quijote sea lector del *Quijote* y Hamlet espectador de *Hamlet*? Creo haber dado con la causa: tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios.

Recordemos el artificio análogo de *Blade Runner*, la película de Ridley Scott basada en *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?*, de Philip K. Dick, quien es, como he argumentado en mi libro *Ficciones barrocas*, el Borges de la ciencia ficción: a algunos replicantes —androides enteramente orgánicos— les han sido implantadas memorias falsas —un poco a la manera del Homero del cuento de Borges «El inmortal»— y creen que son humanos. Pero, si los replicantes pueden estar convencidos de que son humanos, ¿cómo pueden los seres humanos estar seguros de que no son replicantes? Una perfecta y muy barroca trenza de Moebius que Borges sin duda hubiera aplaudido.

Voy a terminar con una reflexión bastante obvia, pero no por eso poco atinada: nuestro mundo es cada vez más un mundo de representaciones, de copias perfectas, de simulaciones, de *deepfakes* y *fake truths*: como la humanidad que vislumbró Borges en «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», estamos entrando paso a paso en un mundo virtual, que ahora llamamos metaverso, regido por un rigor quizás no de ajedrecistas, pero ciertamente de algoritmos. El Borges más barroco es en esto nuestro contemporáneo y nuestro profeta. ■