

1997

## La lección de Cervantes en Borges

Rafael Olea Franco

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>

---

### Citas recomendadas

Franco, Rafael Olea (Primavera 1997) "La lección de Cervantes en Borges," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 45, Article 15.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss45/15>

This Otras Obras is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in Inti: Revista de literatura hispánica by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact [dps@providence.edu](mailto:dps@providence.edu).

## LA LECCION DE CERVANTES EN BORGES

Rafael Olea Franco  
El Colegio de México

**E**n un ensayo de 1932 titulado “Las versiones homéricas”, Borges afirma que la precavida y aparentemente inocente frase común **releer a los clásicos** resulta de una insospechada veracidad. En efecto, nuestra primera lectura de los libros famosos es siempre la segunda, puesto que la emprendemos con un conocimiento previo de la obra y con un juicio sobre ella anterior a las sorpresas que su lectura pudiera depararnos. Por ello Borges decía: “Yo no sé si el informe: **En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor**, es bueno para una divinidad imparcial; sé únicamente que toda modificación es sacrílega y que no puedo concebir otra iniciación del Quijote”. Aunque con gran malicia añadía inmediatamente: “Cervantes, creo, prescindió de esa leve superstición, y tal vez no hubiera identificado este párrafo. Yo, en cambio, no podré sino repudiar cualquier divergencia”<sup>1</sup>.

Pese a esta confesión, los contactos de Borges con los clásicos españoles, en especial durante la década de 1920, no dejan traslucir siempre ese sentimiento reverencial. De este modo, si bien Cervantes, Quevedo y Góngora son referencias obligadas de sus primeros escritos, rara vez alaba sus obras sin oponerles diversas objeciones. Así, por ejemplo, su pormenorizado análisis del famoso soneto de Góngora “Raya, dorado sol, orna y colora”, concluye con un juicio sumario que Borges justifica como exigencia artística: “Se nos gastó el soneto... He dicho mi verdad: la de la medianía de estos versos, la de sus aciertos posibles y sus equivocaciones seguras... Yo he querido mostrar en la pobreza de uno de los mejores, la miseria de todos... No creo demasiado en las obras maestras (ojalá hubiera

muchos renglones maestros), pero juzgo que cuanto más descontentadiza sea nuestra gustación, tanto más posible será que algunas páginas honrosas puedan cumplirse en este país”.<sup>2</sup>

En principio, la lectura que Borges hace de Cervantes sigue los mismos cauces, como lo atestigua su comentario de los dos primeros versos del soneto que aparece en el trigésimo cuarto capítulo de la primera parte del *Quijote*: “En el silencio de la noche, cuando / ocupa el dulce sueño a los mortales”, de los que dice: “Pienso que no hay creación alguna en los dos versos de Cervantes que he desarmado. Su poesía, si la tienen, no es obra de él; es obra del lenguaje... Salvo algunos renglones de Quevedo, de Browning, de Whitman y de Unamuno, la poesía entera que conozco: toda la lírica. La de ayer, la de hoy, la que ha de salir. ¡Qué vergüenza grande, qué lástima!”<sup>3</sup>

La severidad con que entonces juzga Borges a los escritores españoles debe considerarse, en primer lugar, como un aspecto más de su profunda actitud iconoclasta, cuyo propósito final es subvertir los valores de la cultura letrada, no reconocer preeminencia literaria alguna dentro de la tradición hispánica. Por ello descalifica no sólo a Góngora y a Cervantes, sino también a la figura literaria por excelencia de la cultura argentina del momento: Leopoldo Lugones.

Pero la iconoclasia es un mal juvenil que el tiempo repara. De más grandes y ulteriores consecuencias resulta la nueva concepción de la literatura que asoma en la crítica de Borges, por ejemplo cuando afirma enfática y provocadoramente: “Yo tampoco sé lo que es la poesía, aunque soy diestro en descubrirla en cualquier lugar: en la conversación, en la letra de un tango, en libros de metafísica, en dichos y hasta en algunos versos”;<sup>4</sup> es decir, la poesía se encuentra en todas partes, incluso en la literatura. El método de lectura que él utiliza es revolucionario, vanguardista, y posee dos perspectivas novedosas y complementarias: la primera pretende socavar los valores de la cultura tradicional, pues coloca en un mismo nivel producciones culturales tan distintas en sus orígenes como el tango y la poesía “cult”; la segunda propone una lectura parcial y fragmentaria de los textos: Borges nunca analiza una obra en su totalidad, sino que trabaja con fragmentos de ella.

Dentro de este particular contexto, los a primera vista contradictorios juicios del joven poeta argentino no resultan ilógicos. En realidad, en su relación con España, Borges asume una postura ambigua que es parte de la ambivalencia misma que caracterizó toda su obra.<sup>5</sup> Esta ambivalencia se refleja incluso en el hecho de que si bien critica de manera despiadada a los escritores españoles, éstos son, al mismo tiempo, su modelo de escritura, sobre todo los prosistas del barroco español — entre ellos Quevedo —, como lo testimonian los ensayos de *Inquisiciones* y *El tamaño de mi esperanza*. Por ello esa casi desconocida primera producción literaria de Borges merece, sin duda, el calificativo de “barroca”.

La literatura de Quevedo parece atraer más a Borges que la de Cervantes, como podría deducirse del número de ensayos que dedica a cada uno de estos escritores. Sin embargo, en su inicial fervor quevediano estaba ya la semilla que minaría esa imagen primera. En un artículo al que dio el significativo título de “Menoscabo y grandeza de Quevedo”, Borges alaba “los verbalismos de hechura” de Quevedo, quien, a su juicio, “Fue perfecto en las metáforas, en las antítesis, en la adjetivación; es decir, en aquellas disciplinas de la literatura cuya felicidad o malandanza es discernible por la inteligencia”.<sup>6</sup> Sin embargo, Borges piensa que, más allá de lo alcanzable por medio de la inteligencia y de los artificios verbales, hay en la literatura una amplia zona que escapa a la habilidad artística de un escritor como Quevedo; según él: “La vialidad de una metáfora es tan averiguable por la lógica como la de cualquier otra idea, cosa que no les acontece a los versos que un anchuroso error llama sencillos y en cuya eficacia hay como un fiel y cristalino misterio. Un preceptista merecedor de su nombre puede dilucidar, sin miedo a hurañas trabazones, toda la obra de Quevedo, de Milton, de Baltasar Gracián, pero no los hexámetros de Goethe o las coplas del Romancero”<sup>7</sup>.

He querido presentar primero esta rápida visión borgeana de Quevedo para exponer después, por contraste, su imagen cervantina. Desde los primeros ejercicios ensayísticos de Borges hasta su teoría de la relación entre “realidad” y literatura, presente en el ya clásico ensayo “Magias parciales del *Quijote*”, pasando por la teoría de la recepción estética *avant-la-lettre* que entreteje en “Pierre Menard, autor del *Quijote*”, la literatura cervantina fue siempre para Borges el gran intertexto, al que se nombra, alude, explica e incluso plagia.<sup>8</sup> ¿Qué hay en el universo cervantino que provoca, primero, la permanente lectura de Borges y, después, su ilimitado uso textual?

En primer lugar, Cervantes ejerce en Borges, a diferencia de Quevedo, la mágica fascinación de una literatura cuyos efectos felices no pueden explicarse en su totalidad por medio del intelecto. De acuerdo con el autor argentino, la genealogía de los escritores se divide en tres categorías: la de quienes, como Quevedo, Chesterton y Virgilio, son susceptibles de un análisis integral que explique todos sus procedimientos literarios; la de aquellos que poseen ciertas zonas insumisas a cualquier examen lógico, como De Quincey y Shakespeare; y, por último, la especie más misteriosa y cautivadora: la de los escritores que no puede explicar la sola razón. Curiosamente, estos últimos se caracterizarían, según Borges, porque: “No hay una de sus frases, revisadas, que no sea corregible; cualquier hombre de letras puede señalar los errores; las observaciones son lógicas, el texto original acaso no lo es; sin embargo, así inculminado, el texto es eficacísimo, aunque no sepamos por qué”.<sup>9</sup>

Precisamente en Cervantes encuentra Borges el ejemplo máximo de este tipo de arte. Su reflexión parte de una acerba crítica a la idea de estilo

que para entonces se ha impuesto en la literatura. En “La supersticiosa ética del lector”, Borges fustiga a quienes entienden por estilo las “habilidades aparentes del escritor: sus comparaciones, su acústica, los episodios de su puntuación y de su sintaxis”.<sup>10</sup> Según él, esta creencia está tan extendida que nadie se atrevería a admitir la ausencia de “estilo” en los libros que le agradan, sobre todo si éstos son antiguos.

Pues bien, con el objeto de derruir de manera absoluta esa “supersticiosa ética del lector”, Borges acude al máximo ejemplo de nuestra cultura, a la obra canónica por excelencia de la literatura en lengua española: el *Quijote*. El señala que la crítica española “imputa” a la novela de Cervantes — el verbo es suyo — valores de estilo que a muchos parecerán misteriosos, y afirma que basta con revisar algunos párrafos del *Quijote* para experimentar que Cervantes no era estilista — “por lo menos en la presente acepción acústico-decorativa del término” —, puesto que “le interesaban demasiado los destinos de Sancho y de Don Quijote para dejarse distraer por su propia voz”<sup>11</sup>.

Para sustentar la idea de las “deficiencias” estilísticas del *Quijote*, Borges recurre, ahora lejos de la iconoclasia, a dos voces autorizadas dentro de la cultura argentina: Leopoldo Lugones y Paul Groussac. De acuerdo con el primero: “El estilo es la debilidad de Cervantes, y los estragos causados por su influencia han sido graves. Pobreza de color, inseguridad de estructura, párrafos jadeantes que nunca aciertan con el final, desenvolviéndose en convólvulos interminables; repeticiones, falta de proporción...”<sup>12</sup>. Por su parte, Groussac, ese eterno polemista de origen francés, cree que: “... una buena mitad de la obra [el *Quijote*] es de forma por demás floja y desaliñada, la cual harto justifica lo del **humilde idioma** que los rivales de Cervantes le achacaban. Y con esto no me refiero única ni principalmente a las impropiedades verbales, a las intolerables repeticiones o retruécanos ni a los retazos de pesada grandilocuencia que nos abruman, sino a la contextura generalmente desmayada de esa prosa de sobremesa”<sup>13</sup>.

Con su peculiar estilo, y haciendo gala de una gran habilidad discursiva, Borges no refuta las ideas de Groussac, sino que saca ventaja del pretendido reproche de éste a la prosa Cervantes; dice: “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”<sup>14</sup>.

Porque, se pregunta Borges, ¿qué significa en literatura una página perfecta? Para responder a este interrogante utiliza un contraejemplo: dice que no hay un escritor versado en la métrica, por mediocre que sea, que no haya “cincelado” su soneto perfecto, la pieza que le conquistará su supuesta inmortalidad literaria; sin embargo, se tratará de un soneto que, pese a no contener ningún ripio, será un residuo, una inutilidad. De esta observación Borges deduce la siguiente inobjetable conclusión:

La página de perfección, la página de la que ninguna palabra puede ser alterada sin daño, es la más precaria de todas. La mutación del idioma borra las significaciones laterales y los matices: la página sedicente 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 inquisitorial de las enemistades, de las erratas, de las versiones aproximativas, de las distraídas lecturas, de las incomprendiones, sin dejar el alma en la prueba<sup>15</sup>.

¿Qué mayor prueba de esto que el inmortal texto de Cervantes?, interroga Borges, quien concluye exultante:

No se puede impunemente variar (así lo afirman quienes restablecen su texto) ninguna línea de las perpetradas por Góngora... pero el *Quijote* gana póstumas batallas contra sus traductores y sobrevive a toda versión. Heine, que nunca lo escuchó en español, lo pudo celebrar para siempre. Más vivo es el fantasma tropical o alemán o escítico de Don Quijote que las premeditadas *ipsissima verba* del postulante<sup>16</sup>.

Por último, de una manera sagaz e inteligente, y para anticipar cualquier probable confusión, Borges aclara que no desea ser mal interpretado, pues no defiende el descuido en la escritura, ni “la frase torpe” o “el epíteto chabacano”. Su postura es pragmática: la irrefutable permanencia del *Quijote* dentro de la tradición literaria hispánica e incluso occidental, sólo le sirve para comprobar que: “La rugosidad de una frase le es tan indiferente a la genuina literatura como su suavidad. La economía prosódica no es menos forastera del arte que la caligrafía o la ortografía o la puntuación”<sup>17</sup>.

Asombrosa, pasmosa conclusión, que parecería contradecir las virtudes estilísticas que se han apreciado en la literatura de Borges; es decir, no deja de ser paradójico y contradictorio que a partir de su visión del *Quijote*, Borges, uno de los escritores hispanoamericanos más elogiados por las excelencias de su estilo, por la perfección verbal de su obra, defienda una tesis romántica de la escritura: la forma de escribir no importa demasiado si en realidad el escritor tiene algo esencial que comunicar.

En suma, él no propone una estética ni una teoría de la literatura; solamente muestra con nitidez un hecho de la tradición literaria universal: las obras clásicas no han sido siempre aquellas que poseen el mayor lujo verbal. No es raro pues que en su etapa de plena madurez literaria, cuando Borges había superado ya su inicial fervor por los destellos verbales, rechazara los experimentos lingüísticos individuales, pues consideraba que — como en el caso del *Finnegan's Wake* de Joyce o de las *Soledades* de Góngora — el futuro de éstos era convertirse en juegos destinados a la discusión de los historiadores de la literatura o en meras piezas de museo (con lo cual aludía a su escasez de lectores).

Pero no hagamos una lectura inocente de las propuestas de Borges. Sus ideas sobre el estilo literario aquí descritas deben complementarse con el concepto de la “naturalidad” que, desde la década de 1920, él exige a cualquier escritor. Se trata, obviamente, de una naturalidad “artificial”, puesto que todo arte es artificio: para Borges, la naturalidad literaria es la habilidad que el autor tiene para esconder u ocultar el trabajo con que el texto ha sido escrito, es decir, para no transmitir al lector la molestia con que fue preparado.

Con base en estas concepciones escribe Borges sus textos más logrados. En los numerosos prólogos de sus obras de madurez, pugna por un estilo literario que evite deliberadamente los destellos verbales, que eluda los sinónimos, que opte por las palabras habituales y deseche las asombrosas, pues pueden distraer al lector; en suma, como él dijo recordando su evolución literaria: “Es curiosa la suerte del escritor. Al principio es barroco, vanidosamente barroco, y al cabo de los años puede lograr, si son favorables los astros, no la sencillez, que no es nada, sino la modesta y secreta complejidad”.<sup>18</sup> Si algo de esa “modesta y secreta complejidad” alcanzó la literatura de Borges, sin duda mucho influyeron sus reflexiones permanentes sobre la obra de Cervantes, porque, como se lee en las sagradas escrituras literarias: “En el principio fue Cervantes”.

#### NOTAS

1 Jorge Luis Borges, “Las versiones homéricas”, en *Discusión*, M. Gleizer Editor, Buenos Aires, 1932, p. 141.

2 “Examen de un soneto de Góngora”, en *El tamaño de mi esperanza*, Proa, Buenos Aires, 1926, pp. 129-130.

3 “Ejercicio de análisis”, en *El tamaño de mi esperanza*, p. 114.

4 *Ibid.*, p. 107.

5 Véase: Jaime Alazraki, “Borges o la ambivalencia como sistema”, en *España en Borges*, coord. por Fernando R. Lafuente, Eds. El Arquero, Madrid, 1990, pp. 12-22.

6 J. L. Borges, “Menoscabo y grandeza de Quevedo”, en *Inquisiciones*, Proa, Buenos Aires, 1925, p. 42.

7 *Ibid.*, p. 43.

8 Véase el artículo de Sylvia Molloy, “Figuración de España en el museo textual de Borges”, en *España en Borges*, ed. cit., pp. 39-49.

9 J. L. Borges, “Nota preliminar” a Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, Emecé, Buenos Aires, 1946.

- 10 J. L. Borges, "La supersticiosa ética del lector" (1930), en *Discusión*, ed. cit., p. 43.
- 11 *Ibid.*, p. 45.
- 12 L. Lugones, *El imperio jesuítico*. Citado por Borges en "La supersticiosa ética del lector", p. 46.
- 13 P. Groussac, *Crítica literaria*. Citado por Borges en "La supersticiosa ética del lector", p. 46.
- 14 J. L. Borges, "La supersticiosa ética del lector", p. 46.
- 15 *Ibid.*, pp. 47-48.
- 16 *Ibid.*, p. 48.
- 17 *Ibid.*, p. 49.
- 18 Prólogo a *El otro, el mismo*, en *Obras completas*, Emecé, Buenos Aires, 1974, p. 838.