

Dentro del laberinto (Góngora, Borges, Gimferrer)

Giulia Poggi

g.poggi@rom.unipi.it

UNIVERSIDAD DE PISA

Resumen

El artículo analiza dos líricas inspiradas en Góngora: una perteneciente a la última colección poética de Borges (*Los conjurados*, 1985), y la otra a un reciente poema de Gimferrer (*Rapsodia*, 2011). Tanto la diferente extensión de las dos líricas como su diferente estructura métrica y retórica resaltan la opuesta manera en que dos poetas de la modernidad abordan la «nueva poesía» gongorina.

Abstract

The article examines two lyrics about Góngora, the first belonging to Borges's last collection (*Los conjurados*, 1985) and the second to recent poem published by Gimferrer (*Rapsodia*, 2011). The comparative analysis of both works with their different lengths and rhetorical structures also reveals two opposing modern attitudes towards Góngora's new poetry.

Palabras clave

Góngora
Borges
Gimferrer
Culteranismo
Culturalismo
Modernidad

Key words

Góngora
Borges
Gimferrer
Culteranismo
Culturalism
Modernity

AnMal Electrónica 38 (2015)
ISSN 1697-4239

Bien conocida es la aversión que Borges tuvo siempre hacia Góngora y el gongorismo. Una aversión que, paralela a la que llevó al escritor argentino a enfrentarse contra el «mal gusto» del Modernismo, se expresó a partir de sus primeros ensayos aparecidos en los años 20 y nunca después vueltos a publicar en su vida. En ellos no sólo se traza la contraposición con Quevedo que caracterizará buena

parte de la crítica moderna, sino que se refuerza la actitud censoria hacia el poeta de Córdoba ya puesta en acto por sus detractores contemporáneos. Así, por ejemplo, en el ensayo de 1928 sobre «El culteranismo», Borges retoma las opiniones de un enemigo histórico de Góngora como Jáuregui («cuyo honestísimo *Discurso poético* ha sido republicado por Menéndez y Pelayo y justicieramente elogiado») y formula tres de las principales acusaciones contra la *nueva poesía*: el abuso de metáforas, el de latinismos, el de ficciones griegas (1998b: 64). Por lo que se refiere a este tercer punto, Borges insiste sobre la falsedad del material mitológico (y en esto hay coincidencia con sus ataques al Modernismo) que define como «una equivocación sin remisión y sin lástima porque es hendidija por donde se le trasluce [al culteranismo] la muerte» (1998b: 66).

Además, las repetidas indagaciones sobre la metáfora que puntúan su prehistoria crítica, llevarán al escritor argentino a contraponer la poesía gongorina a la de Dante, y en particular los célebres «campos de zafiro» que abren las *Soledades* con el igualmente célebre «oriental zaffiro» de *Purgatorio* I, 13. Comparación que, formalizada por primera vez en *Historia de la eternidad*, reaparece en varios ensayos sucesivos (Poggi 2006). En particular, en «*Purgatorio* I, 13», uno de los *Nueve ensayos dantescos*, de 1982: «El verso del *Purgatorio* es delicado, el de las *Soledades* es deliberadamente ruidoso» (Borges 1989: III, 364).

Sin embargo, a pesar de estos reiterados juicios en contra de un Góngora «ruidoso», hasta, en ocasiones, «grosero» y «cursilón», el escritor argentino no deja de citar su obra, y sobre todo los sonetos de los que, a partir de sus primeros ensayos, nos da una muestra variada. Así, si en el ensayo de 1926 («Examen de un soneto de Góngora») subraya la frialdad de «Raya, dorado sol, orna y colora» (Borges 1998a: 128), o sea, uno de los sonetos juveniles de Góngora, dos años después, en el ya citado ensayo sobre el culteranismo, destaca la metáfora que cierra uno de sus sonetos más desengañados («Menos solicitó veloz saeta», de 1623) como «la del sentir eterno español, la del *Rimado de Palacio*, la de Manrique, la de que el tiempo es temporal» (1998b: 62). Ya en un ensayo de la misma colección («Otra vez la metáfora»), Borges había comparado la imagen náutica que encabeza el soneto gongorino «Velero bosque de árboles poblado» con otra análoga —y mucho más dinámica en su opinión— presente en una composición de Quevedo: «las selvas hizo navegar» (1998b: 55-56). Esta tópica contraposición entre los dos máximos representantes de la poesía del Siglo de Oro volverá a plantearse, atenuada, en el

ensayo sobre Nathaniel Hawthorne (Borges 1989: II, 48-63), de *Otras Inquisiciones*. Comentando la metáfora del sueño como teatro, el escritor argentino afirma (1989: II, 48):

En el siglo XVII Quevedo la formuló en el principio del *Sueño de la muerte*, Luis de Góngora en el soneto *Varia imaginación* donde leemos:

El sueño autor de representaciones,
en el teatro sobre el viento armado
sombras suele vestir de bulto bello.

Estos y otros esparcidos comentarios gongorinos encuentran su perfecta síntesis en un poema recogido en la última colección en versos de Borges (*Los conjurados*, de 1985). El poema, «Góngora», que acaba de publicarse en la antología de Clementson, consta de cinco cuartetos y un pareado final, según una tendencia a prolongar el esquema del soneto inglés típica, según ya apuntó Micó (2008: 205), de las últimas colecciones borgesianas:

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...

(Clementson 2011: 185; cfr. también Borges 1989: III, 492).

La sucesión de encabalgamientos, otra característica de esta última época borgesiana señalada por Micó (2008: 209-211), si por un lado confiere al texto un carácter de conversación íntima y confidencial, por otro pone de relieve las afirmaciones contenidas en sus dos versos clave: «cercado estoy por la mitología» y «Tal es mi extraño oficio de poeta». Sin embargo, a pesar de alejarse del *pattern* petrarquista en favor del isabelino, este pseudo-soneto presenta resabios manieristas en el ritmo cuádrimembre de su último verso, en el que ya Fuentes (1997: 137) ha discernido un eco del gongorino «Mientras por competir con tu cabello».

Pero lo que más llama la atención en la lectura de estos 22 versos es el contraste entre su ordenada *dispositio* y la manera en que sus enunciados teóricos se suceden: entre la regularidad rítmica de sus cinco cuartetos (marcados por una misma rima abrazada) y la densa reflexión poética que sugieren. Es interesante notar, en este sentido, cómo el desahogo, casi, diríamos, la dolorida confesión que estructura el pseudo-soneto y que corre hacia la doble interrogación retórica del final («¿Qué me importan las befas y el renombre? /.../ ¿Quién me dirá...?»), recalca, si bien con invertida progresión, las acusaciones al culteranismo ya lanzadas por Borges en el homónimo ensayo juvenil. A la «curiosa idolatría» que supone el desfile de figuras míticas como Marte, Febo y Neptuno (cuya presencia sustituye a la del mar), sigue el hechizo de Virgilio y del latín, lengua que ni pertenece al habla del poeta, ni mucho menos a la de sus lectores. Y de la condena del latín deriva la de la estrofa gongorina, o sea, en la estela de los que criticaron a Góngora por su excesivo uso del hipérbaton, una construcción sintáctica retorcida que sugiere la idea de un laberinto (y ya sabemos la importancia que este símbolo adquiere en toda la obra de Borges).

Pero es sobre todo el tercer abuso, el de las metáforas, el que impide al poeta volver a las «comunes cosas» y justifica la nostalgia evocada en el pareado final. Y no se trata de metáforas cualesquiera, sino de las que él mismo ha trabado en sus versos. De este modo, no es difícil reconocer en el tiempo-saeta del penúltimo

cuarteto la ya mencionada imagen de la vida que huye, en el cristal de la corriente los muchos arroyos y ríos celebrados en las *Soledades*, en las perlas las lágrimas de varias mujeres a las que van dedicados los sonetos (a la pastora del amoroso «Cual parece al romper de la mañana» señalada por Fuentes [1997: 137] podría añadirse la «casta Venus» del fúnebre «Ceñida, si asombrada no la frente»). Tampoco es difícil reconocer detrás del cabello-oro una alusión —esta vez explícita— al ya citado «Mientras por competir con tu cabello».

Esta lista de metáforas y *loci* gongorinos conlleva, al mismo tiempo, la declaración de su insuficiencia. Como si Borges introdujera una especie de *ars poética* negativa, cuyos límites el propio Góngora es el primero en reconocer. Así, la saeta es demasiado rígida para representar la fugacidad del tiempo, el cristal y la perla son minerales demasiados duros para contener la fluidez tanto de la corriente como del dolor, y finalmente el oro es un material inútilmente precioso, que acaba por aprisionar algo vital como los cabellos. La analogía entre el poeta y Midas, que puede sacarse de esta última observación (igual que el rey legendario, el poeta está condenado a transformar en oro todo lo que toca, es decir a no vivir), refuerza la idea de un Góngora inmóvil ya avanzada en los precedentes cuartetos. Hechizado por Virgilio y cercado por la mitología, Góngora confiesa toda su impotencia e imposibilidad de vivir en el tiempo. Es interesante en este sentido comparar sus palabras con las que el propio Borges pronuncia en un poema («Son los ríos») perteneciente a la misma colección:

Somos el tiempo. Somos la famosa
parábola de Heráclito el Oscuro.
Somos el agua, no el diamante duro,
la que se pierde, no la que reposa.
(Borges 1989: III, 463).

Una declaración que, rematada por una doble antítesis de marca gongorina, suena como la otra cara de la metáfora del cristal contenida en el pseudo-soneto. Sin embargo, hay que notar cómo, dando la palabra al poeta con que había polemizado durante años, Borges expresa la condena definitiva de sus versos, pero también llega a trabar con ellos escondidas analogías. Ya Fuentes (1997: 136) ha destacado la convergencia de puntos de vista entre el narrador (Borges) y el narrador narrado (Góngora) de este poema. Ambos compartirían tanto la práctica de la

intertextualidad como el precepto horaciano del arte vedada al vulgo. No sé si la intertextualidad que supone el principio tardorrenacentista y barroco de la imitación puede convivir con la convicción borgesiana de una literatura universal y que se repite incesantemente, ni si el afán subjetivo que el poeta argentino imprime a sus versos puede compararse con la actitud culta y erudita de Góngora. Creo más bien que, a través de sus reiteradas pesquisas en sonetos y poemas gongorinos, Borges acabó por establecer un diálogo subterráneo con el luminoso poeta de Córdoba, una contraparte de la que nunca consiguió separarse y a la que, *in extremis*, tributará este extraño homenaje.

2

Nacido como Lorca en los umbrales del siglo XX, Borges concluye, de hecho, el ciclo de las celebraciones del 27 abriendo el paso, al mismo tiempo, a las generaciones futuras de los poetas que actuaron en sus últimas décadas. Muchos de estos poetas —para los cuales remito al hermoso *excursus* de Ponce Cárdenas (2014: ix-xxiii)— dedicaron sus composiciones tanto a obras específicas de Góngora (en particular las *Soledades*, objeto de varias continuaciones) como a las vicisitudes que afectaron a su vida y a su persona. Entre estos, un lugar de primer plano lo ocupa Pere Gimferrer, poeta barcelonés perteneciente al grupo de los llamados *novísimos*, cuya colección juvenil (*Arde el mar*, de 1966) constituye ya en el título un pequeño homenaje al poeta de Córdoba. Ahora bien, a distancia de más de 40 años de esta publicación, y de casi 35 del *homenaje* borgesiano, Gimferrer dedica el decimocuarto canto de su *Rapsodia*, publicada en 2011, a Góngora o, mejor dicho, a las palabras que entretejen sus versos.

La larga secuela de endecasílabos que constituyen este fragmento —parte, según expresa el propio Gimferrer (2011b: 10), de un poema unitario, escrito en poco menos de una semana—, poco tiene que ver con la lenta musicalidad que connota el pseudo-soneto borgesiano. Caracterizados por un ritmo veloz y entrecortado, en que afloran rimas y asonancias agudas, los versos del poeta barcelonés se entretejen con varias figuras de la repetición como anáforas, aliteraciones, poliptoton. Pero quizá el rasgo más distintivo de este largo fragmento con respecto al breve poema de Borges, sea la dialéctica establecida con la palabra gongorina. Frente a la primera persona

con que el Góngora de Borges activa, ya a partir del primer cuarteto («el mar que ya no pueden ver *mis ojos...*»), la denuncia de una insuficiente *ars poetica*, Gimferrer se expresa, a partir de la tercera persona del *incipit*, a través de una serie de afirmaciones absolutas:

Góngora vive sólo en sus palabras,
no en aquella mirada velazqueña;
el caldero de oro de los versos
que estampará en tramoya Calderón
es ya por siempre la verdad de Góngora
es ya por siempre nuestra verdad plena,
es la ensenada de cristal del día,
tan veraz como el trazo de Matisse
o el paso a dos de Apolo musageta:
por el tirabuzón de las elipsis,
por alusión, o fuego de bombardas,
por versos anteriores al sentido,
o por encima del sentido, versos
que significan lo que el verso es,
no lo que puede significar, Tántalo
del sonido y el sentido: queda en tablas,
porque el poema, en su dominio ardiente,
más que a significar aspira a ser.
(Gimferrer 2011a: 71-72)¹

Los juegos aliterantes (*caldero / oro / Calderón; veraz / trazo / tirabuzón*) que siguen el axioma inicial culminan en una serie de anáforas, la primera de las cuales lleva consigo un posesivo (*nuestra verdad*) decisivo para la interpretación del fragmento. De hecho, muchos de los diecisiete cantos que se suceden en *Rapsodia* están habitados por una presencia plural, un *nosotros* detrás del cual puede adivinarse tanto una pareja como una multitud indefinida de personas. El propio Gimferrer afirma:

¹ El fragmento se encuentra también en Clementson (2011: 361-362) y en Ponce Cárdenas (2014: 67-68). Todas las cursivas son mías.

El amor ocupa un lugar muy importante en el libro [...]. Está presente principalmente en dos secciones. En una de modo muy claro. Está repartido estratégicamente en diversas zonas del libro. Pero es cierto que con otro tipo de presencia. Y efectivamente el libro trata del poema que se va construyendo, y este poema a su vez habla del papel esencial de la palabra al escribir poesía, y cuáles son las relaciones entre palabra, poesía, arte y vida (2011b: 10).

Y si en el fragmento inmediatamente precedente al XIV, la oscilación entre tercera persona singular y plural («Venía la belleza de las aguas /.../ venían los tejidos de corbacho /.../ y venían los soplos de los años /...») culmina en un sentimiento compartido con un ideal interlocutor del poeta («veníamos en la explosión del aire /.../ veníamos de noche al despertar /...»), en el que sigue («El tiempo nuestro es ya de despedida /...»), este mismo sentimiento se expande hasta abarcar una más vasta humanidad. El yo poético, que todavía podía entreverse en el secreto coloquio establecido por Borges con su antagonista poético, parece disolverse en Gimferrer hasta identificarse con una visión simultánea de la poesía. Movidó, en éste como en otros fragmentos de *Rapsodia*, por un estímulo estético y cultural, Gimferrer pasa de una verdad gongorina compartida entre dos («es ya por siempre *nuestra verdad plena*») a la afirmación coral de su grandeza expresada, una vez más, a través de un movimiento anafórico:

*Gracias demos a Góngora y a Dante,
gracias demos al verso y su tañido:
en el reloj de arena de los siglos
cada palabra es nuestra redención,
la que nos salva de morir helados,
la crinolina de la Venus negra
que salvó a Baudelaire, la flor de Harar
que detuvo los pasos de Rimbaud:
la carbonilla de un portal de Londres,
Great College Street, risa de las ninfas
en el Tajo de sol de Garcilaso;
así son las palabras cuerda floja
sobre el barranco del significar,
el trapecio del circo de los astros
ante las ardentías de terror.*

Adoptando la técnica del *collage* típica de la estética novísima, Gimferrer cita, después del dramaturgo que traspuso a Góngora a las tablas, al poeta renacentista al que se remonta su cultismo: «... risa de las ninfas / en el Tajo de sol de Garcilaso». Y entre una y otra cita, el recuerdo de dos poetas símbolo de la modernidad como Baudelaire y Rimbaud, evocados, el primero por su relación con la Venus negra, o sea la mulata Jeanne Duval a la que van destinados muchos poemas de *Les fleurs du mal*, el segundo por su decisión de dejar la poesía (¿cómo no leer detrás de sus «pasos detenidos» los del peregrino de las *Soledades*?) para actuar de mercader de armas en una ciudad (Harar) de Etiopía. Esta acumulación caótica de nombres célebres, esta reconstrucción de momentos líricos privados de un orden, tanto diacrónico como geográfico, encuentra su síntesis en la definición de la palabra poética como algo imposible de asir. Una definición que, ya abordada a través de un parangón mítico («Tántalo / del sonido y sentido...») y de una expresión técnica («queda en tablas»), se proyecta ahora en el mundo del circo y de sus espectaculares evoluciones (subrayadas, además, por una serie de aliteraciones). «Cuerda floja / sobre el barranco del significar», la palabra poética no pide explicaciones, sino únicamente la casualidad de repetidas experiencias como la que sugiere el tercer (y último) momento anafórico del fragmento:

A menudo, en la noche hospitalaria
que nos empuja y que nos desvanece,
vemos un ave que es sólo de sombra
pero sólo de luz: la cetrería
de los escapularios gongorinos.
A menudo la noche nos descubre
en una plataforma de marfil:
somos figuras de aire marfileño
en el viento del verso que se lanza
en la bucanerías del pasado.

La imagen de la noche, que tan de cerca recuerda la de la cacería evocada por Lorca en su célebre conferencia sobre «La imagen poética de Don Luis de Góngora», se contrapone a la del día contenida en los primeros versos («es la ensenada de cristal del día») enmarcando dentro de un violento claroscuro todo el fragmento.

Sigue un políptoton forjado sobre un léxico de vaga ascendencia gongorina («en una plataforma de *marfil*: / somos figuras de aire *marfileño*») que difumina hacia un escenario de aventuras preludiando a los versos finales:

Al explicarse, el verso nos explica;
lo verdadero es siempre inexplicable
y el poema se explica al llamear.

A través de un evidente juego de aliteraciones (*poema/llamear*) y políptoton (*explica/inexplicable/explica*) el poeta cierra su canto reanudándose a la afirmación («Góngora vive sólo en sus palabras») con que lo había empezado. Surgida de repente a través de una negación, la imagen de Góngora queda así sumergida en la afirmación de un presente efímero: un presente en que los testimonios del pasado conviven con todas las expresiones modernas de la belleza, del arte y de la poesía.

3

A diferencia de Borges, que reconstruye fielmente, a través de un razonado recorrido, la dinámica de la metáfora gongorina, Gimferrer llega casi a negar su misterio en nombre de una palabra poética universal. A la actitud «filológica» del autor argentino, el poeta barcelonés contrapone una visión cultural que abarca, además de citas directas e indirectas, las interpretaciones modernas de Góngora y del gongorismo. Es el mismo Gimferrer quien, al prologar su conjunto rapsódico, nos sugiere esta línea de lectura:

Como en todos mis textos, hay aquí, aparte de las explícitas alusiones, referencias o citas (y hasta autocitas) implícitas, es decir, o no indicadas como tales o no expuestas y desarrolladas por elisión [...]. Claro está que percibir las no es lo mismo que no percibir las, pero no se reclama del lector que las perciba para leer y juzgar el poema [...] (Gimferrer 2011a: 9-10).

Ahora bien: ¿cuáles son estas referencias elípticas sugeridas por Gimferrer? Y ¿cuál es la diferencia entre el entramado cultural sugerido por estos versos y la reconstrucción «filológica» que acabamos de detectar en los de Borges?

A diferencia de otros poemas precedentes en que afloran, de manera fragmentaria y decontextualizada, versos o imágenes gongorinas (como la «mariposa en cenizas» del poema «Recuento» [Gimferrer 2000: 223-225]², clara reminiscencia de *Soledades*, I, 89), no aparece en este canto de agradecimiento al poeta de Córdoba ningún verso ni título suyo; sí, en cambio, más de una alusión a quienes en el siglo XX contribuyeron a rescatarlo del olvido. Así, no debe extrañar que los primeros versos del fragmento hagan referencia al retrato que Velázquez hizo de Góngora y que inspiró el tríptico de sonetos (*Trébol*) de Rubén Darío. Último testimonio de la *Antología en honor de Góngora* de Gerardo Diego y primero en la de Clementson, Darío marcó una etapa fundamental en la renovación de la poesía española. Así la alusión a *Trébol*, que apenas se adivina detrás de la «mirada velazqueña» del segundo verso, no funciona sólo como una cita pictórica (a la que sigue inmediatamente la de Matisse), sino también como un homenaje al poeta que supo armonizar, según el principio wagneriano de la unidad de las artes, la imagen con la palabra, la pluma con el pincel, según apunta Melis (1983). Principio al que se ciñen los tres sonetos de *Trébol*, enunciados respectivamente por la voz de Góngora, la de de Velázquez y, finalmente, la del propio Darío celebrando a los dos.

Otra referencia indirecta a un teórico de la estética gongorina se encuentra, me parece, en el verso «por el tirabuzón de las elipsis». La equiparación de la elipsis retórica a la geométrica es uno de los principios a través de los cuales el cubano Severo Sarduy interpreta, junto a la pintura de Velázquez, la poesía de Góngora. Se trata, una vez más, de una lectura que propugna el sincretismo de las artes y que Gimferrer recoge para abordar la elíptica poesía gongorina.

Una cita directa es, en cambio, la que aparece casi en la mitad del canto («Gracias demos a Góngora y a Dante / gracias demos al verso y a su tañido / ...») al hilo de la repetida invocación con que el sevillano Luis Cernuda remataba, «Góngora» (1974: 290-292), un largo poema en versos libres de *Como quien espera el alba*:

Gracias demos a Dios por la paz de Góngora vencido;
Gracias demos a Dios por la paz de Góngora exaltado;
Gracias demos a Dios, que supo devolverlo (como hará con nosotros),

² El poema pertenece a la colección «*Extraña fruta*» y otros poemas, de 1968-1969. La cita, en Gimferrer (2000: 224).

Nulo al fin, ya tranquilo, entre su nada.³

Se trata, pues, de una cita a través de la cual el poeta barcelonés rinde homenaje tanto al crítico como al poeta del 27. Una cita, por otra parte, que resume la contradictoria fama alcanzada por Góngora y que Cernuda, como después Borges («¿qué me importan las befas y el renombre?»), resalta a través de la oposición *vencido/exaltado*.

El sucesivo intérprete de Góngora que Gimferrer evoca en esta desordenada reseña es José Lezama Lima. Las repetidas exégesis del escritor cubano alrededor de la oscuridad gongorina afloran detrás de las imágenes de la noche evocadas por Gimferrer hacia el final de su canto. Tanto la antítesis *sombra/luz* como la alusión a la práctica de la cetrería (interpretada «a lo divino» a través de la imagen contrarreformista del escapulario) hacen pensar en uno de los más significativos pasajes en que Lezama Lima comenta la poesía de Góngora:

A veces el tratado del verso en Góngora recuerda los usos y leyes del tratamiento de las aves cetreras. Cubre la testa de estas aves una capirota que les fabrica a sus sentidos una falsa noche. Desprendidas de sus capas nocturnas artificiosas, les queda aún el recuerdo de su acomodamiento a la visión nocturna, para ver en la lejanía la incitación a la grulla o a la perdiz. Su relámpago de apoderamiento surge de la noche, pero después anegada en la luz, la incitación desaparece en la voracidad de su blancura (1951: 192-193).

Por último, no será demasiado atrevido ver en «las bucanerías del pasado» que cierran el largo recorrido de remiscencias culturales activadas por la palabra gongorina, no sólo un recuerdo de las novelas de Stevenson y de Verne, sino también de sus aventuras marineras añoradas, en sus poemas juveniles, por el propio Gimferrer.

Poema referencial por excelencia, el decimocuarto canto de *Rapsodia* constituye, pues, la prueba más evidente de un gongorismo extrovertido y fragmentario. Un gongorismo proyectado en una pantalla en la que el arte visual se alterna con el dramático. No por casualidad el primer autor citado es el Calderón de

³ Como se lee en la introducción de Clementson a su *Antología* (2011: 88), la cita de Cernuda había sido señalada ya por García Jambrina en un artículo de *Abc Cultural*.

la tramoya, o sea, el de las últimas y más espectaculares comedias, idealmente puesto en la misma línea de Stravinski, autor del ballet *Apollon musagete* al que se alude poco después («el paso a dos de Apolo musageta»). Llevando a sus extremas consecuencias la lección modernista, Gimferrer ve en Góngora un ejemplo de sincretismo artístico, en el que juegan un papel importante tanto la pintura (Velázquez y Matisse) como el teatro (Calderón, el circo) y la música, aludida no sólo a través del maestro ruso, sino también por el título del poema (*Rapsodia*) en que se inserta el fragmento.

Se trata, como acabamos de ver, de un sincretismo anacrónico, contrapuesto a la reconstrucción llevada a cabo por Borges con el fin de demostrar los límites de la poética gongorina. Y si Borges prescinde totalmente del elemento visual (el único teatro que admite es, ya lo hemos visto, el del sueño), Gimferrer lo adopta en pleno para definir la esencia de la poesía. En una entrevista de los años 80 concedida a Lluís Bassat, el poeta barcelonés afirmaba que «La operación poética consiste en explicitar en imágenes una cosa que nunca existiría en ningún otro caso». Respaldada por citas célebres («Por eso Goethe decía que el poeta es un hombre que piensa en imágenes»)⁴, estas palabras parecen contraponerse a los repetidos avisos de Borges en contra de las imágenes y su poder engañoso: «La falacia de lo visual manda en literatura» advertía el escritor argentino en «La simulación de las imágenes», uno de sus primeros ensayos, perteneciente a *El idioma de los argentinos* (1998b: 76). Y tiempo después, a propósito de Góngora, en un discurso pronunciado en 1961 en la Academia Argentina de Letras (y sólo después de su muerte recuperado):

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).⁵

⁴ Cito la entrevista, aparecida en *El País* del 18 de abril de 1983, por la introducción de Barella a su edición de los *Poemas* de Gimferrer (2000: 49).

⁵ Sobre este discurso, cfr. las observaciones de [Videla de Rivero \(1996\)](#).

Palabras que, si por un lado remiten a la consabida separación entre metáforas falsas y verdaderas ya trazada por Borges en sus intervenciones juveniles, por otro añaden otra significativa divergencia de sus teorías críticas con respecto a las del poeta *novísimo*. Contra la convicción borgesiana de la distancia que separa al Dante «visual» del Góngora sumido en un «mundo verbal», Gimferrer ve, tanto en el cantor de la *Divina Commedia* como en el de las *Soledades*, a los experimentadores de «una forma suprema de vocación artística que consiste en la pasión por el lenguaje». Opinión que, expresada en el prefacio a la edición facsímil del manuscrito Chacón (Gimferrer 1991: ix), el poeta barcelonés vuelve a reafirmar en una reciente conferencia dictada en Córdoba en ocasión del último Congreso internacional sobre Góngora:

¿Por qué motivo Góngora sigue siendo, y salvo un período hasta ahora muy lejano para todos nosotros, ha sido siempre un ejemplo, quizá el mejor de expresiones poéticas en castellano y uno de los mayores en cualquier idioma europeo moderno? Por el mismo motivo por el que [...] lo han sido Dante y Shakespeare, muy distintos entre sí y además de épocas alejadas el uno del otro (Gimferrer 2014: 20).

Con todo, no sería justo ver en el argentino un detractor de Góngora en la misma línea de Jáuregui y de Menéndez Pelayo, y en el barcelonés un partidario de su poesía tal como lo fueron, en su tiempo, el Abad de Rute, Díaz de Rivas o El Lunarejo. Tanto Borges como Gimferrer reconocen, en sus lecturas gongorinas, la autonomía de la palabra. Y el exordio del poema de Gimferrer, según el cual «Góngora vive sólo en sus palabras», podría corresponder, a primera vista, a la afirmación de Borges según la cual nadie como Góngora «ha vivido en un mundo verbal». Sin embargo, las indagaciones de la palabra intentadas por Borges a partir de sus primeros ensayos adoptan una perspectiva psicológica ausente por completo en Gimferrer. De hecho, sean los reiterados ensayos sobre la metáfora del escritor argentino («Examen de metáforas», 1925; «Otra vez la metáfora», 1928; «La metáfora», 1936), sean sus análisis sobre el léxico y la gramática («La adjetivación», «El idioma infinito», «Palabrería para versos», de 1926), nacen de una actitud ambigua frente al lenguaje, fuente primordial de conocimiento, pero al mismo tiempo de embustes, simulacros, inútiles laberintos. Sólo a través de esta doble perspectiva se pueden comprender aparentes contradicciones en su ideario crítico.

Como, por ejemplo, la que acerca Góngora a Quevedo a través de aquel soneto sobre el tiempo («Menos solicitó veloz saeta») que el escritor vuelve a comentar positivamente en el ya citado discurso de 1961: «Si no supiéramos que este soneto es de Góngora, creeríamos que es de Quevedo» (Borges 1988: 66).

En cambio, la reconstrucción culturalista que Gimferrer hace de Góngora coloca al poeta fuera del tiempo y del espacio y hace coincidir su poesía con la que podríamos llamar *poética del instante*:

[El hecho poético] es la inmovilización de un instante en la percepción. Ese instante sólo existe porque existe el poema, no se puede formular en palabras distintas a las del poema y es una forma de conocimiento posible porque ha existido el poema previamente. El poema consiste en detener el tiempo. Una fracción de tiempo queda parada en la escritura, y allí se produce un agrupamiento de palabras que da lugar a una forma de conocimiento. Siempre he tenido una sola visión de la poesía y de la literatura. La obra literaria existe sólo en las palabras (Gimferrer 2011b: 13).

Casi idéntica al primer verso del fragmento que acabamos de comentar, la afirmación final de esta cita nos guía también hacia las tres imágenes que definen, a lo largo de sus endecasílabos, la palabra poética: «Tántalo del sonido y sentido», «cuerda floja sobre el barranco del significar», «trapezio del circo de los astros». Una suspensión de significados de la que Góngora es, quizá, el primero y más fúlgido testimonio. Una revelación improvisada que no pide ninguna explicación: «el poema se explica al llamear». Una estética de la percepción en la que queda anulada la distancia entre el poeta y sus lectores sobre que todavía se fundaban las exegesis gongorinas de Borges, su rechazo de toda imagen inmóvil y exterior.

Borges y Gimferrer: dos poetas que se colocan respectivamente en la entrada y en el centro del laberinto de la modernidad. Dos distintas perspectivas gnoseológicas; dos opuestas miradas sobre el poeta que, más que nadie, supo intuir, preconizar, inventar la modernidad.

BIBLIOGRAFÍA EMPLEADA

- J. L. BORGES (1988), «Discurso de Don Jorge Luis Borges. Homenaje a Góngora», *Hispanamérica*, 50, pp. 66-69.

- J. L. BORGES (1989), *Obras completas*, Barcelona, María Kodama-Emecé Editores, 3 vols.
- J. L. BORGES (1998a), *El tamaño de mi esperanza*, Madrid, Alianza.
- J. L. BORGES (1998b), *El idioma de los argentinos*, Madrid, Alianza.
- L. CERNUDA (1974), *Como quien espera el alba*, en *Poesía completa*, Barcelona, Barral, pp. 279-347.
- C. CLEMENTSON (2011), *Cisne andaluz. Nueva antología poética en honor de Góngora (De Rubén Darío a Borges)*, Madrid, Eneida.
- M. FUENTES (1997), «El narrador narrado (en torno al poema *Góngora* de J. L. Borges)», *Salina (Revista de la Facultat de Lletres de Tarragona)*, 11, pp. 135-139.
- P. GIMFERRER (1991), «Con Luis de Góngora y Dámaso Alonso», en *Obras de Don Luis de Góngora (ms. Chacón, ed. facsímil)*, Málaga, Real Academia Española-Caja de Ahorros de Ronda. I, pp. ix-xiii.
- P. GIMFERRER (2000), *Poemas [1962-1969]. Poesía castellana completa*, ed. J. Barella, Madrid, Visor Libros.
- P. GIMFERRER (2011a), *Rapsodia*, Barcelona, Seix Barral.
- P. GIMFERRER (2011b), «*El poema consiste en detener el tiempo*. Entrevista con Ignacio Elguero», *Mercurio*, enero, pp. 10-13.
- P. GIMFERRER (2014), «Góngora o lo absoluto», en *El universo de Góngora. Orígenes, textos y representaciones*, ed. J. Roses, Córdoba, Diputación, pp. 19-31.
- J. LEZAMA LIMA (1951), «Sierpe de Don Luis de Góngora», *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1977, II, pp. 183-214.
- A. MELIS (1983), «Darío, el gongorismo e l'unità delle arti», *Nuovi Annali della Facoltà di Magistero dell'Università di Messina*, I, pp. 413-424.
- J. M. MICÓ (2008), «Borges en el soneto», *Las razones del poeta. Forma poética e historia literaria de Dante a Borges*, Madrid, Gredos, pp. 199-219.
- G. POGGI (2006), «Gli zaffiri di Borges», en *Studi di Filologia romanza offerti a Valeria Bertolucci Pizzorusso*, ed. P. G. Beltrami et al., Pisa, Pacini, II, pp. 1293-1306.
- J. PONCE CÁRDENAS (2014), *Desviada luz. Antología gongorina para el siglo XXI*, Madrid, Fragua-Delirio.
- G. VIDELA DE RIVERO (1996), «Borges, juez de Góngora», [*Cuadernos Hispanoamericanos*, 552](#), pp. 63-70.