

COLLANA DI TESTI E STUDI ISPANICI

III · STUDI ISPANICI

★

# STUDI ISPANICI

1997/1998

ESTRATTO

*MATAMORO, B.*

*Apunte sobre Borges y Croce.*



ISTITUTI EDITORIALI  
E POLIGRAFICI  
INTERNAZIONALI®

PISA · ROMA

## APUNTE SOBRE BORGES Y CROCE

Raramente, Borges ha teorizado sobre poética y crítica. Tal vez porque no ha dejado de hacerlo al pasar, de reflexionar sobre la escritura a medida que la iba practicando. De «Pierre Ménard, autor del *Quijote*», por ejemplo, se puede extraer toda una teoría de la lectura, muy cercana a lo que luego se dio en llamar estética de la recepción. De «El milagro secreto» cabe obtener una poética de la creación como aquello que sucede en un momento intemporal del tiempo, de modo que adquiere la capacidad de insistir a lo largo de la historia. Y suma y sigue.

Por tal razón, también son escasas las apelaciones a los teóricos y doctrinarios de la literatura, o del arte en general. La idea de que todo escritor inventa a sus antecesores proviene de T.S. Eliot y así lo declara el propio Borges. En el prólogo a *La invención de Morel* de Adolfo Bioy Casares (1940), se invoca respetuosamente a Ortega y Gasset en sus «Ideas sobre la novela» (valga el adverbio: no siempre Borges sintió el mismo respeto por Ortega). Y poco más.

Quiero subrayar una tercera apelación, esta vez a Benedetto Croce, porque me parece que hay cierta impregnación crociana en reiterados razonamientos de Borges y porque siempre es bueno volver a escritores transpuestos. Después de ser maestro de carne y hueso, y monumento de bronce y mármol, Croce yace hoy en el injusto limbo de quienes no pudieron pecar ni ser virtuosos.

Borges apenas leía literatura italiana. De los escritores vivos y contemporáneos, sólo rescataba en su madurez a nuestro filósofo y a Pirandello. La salvedad, como se ve, tiene bastante valor. El 27 de noviembre de 1936 publicó un rápido recuadro sobre el napolitano en *El Hogar*, donde parece hallar en el personaje algo de su romántico autorretrato, al menos cuando dice de Croce: «Para eludir una total desesperación, resolvió pensar en el Universo: procedimiento general de los desdichados, y a veces bálsamo». A continuación hace un brevísimo retrato en el cual elogia el no belicismo del filósofo en la primera guerra mundial y juzga la *Estética* como un «libro estéril pero brillante». Estos adjetivos, quizás, le habrían complacido a Borges si alguien los hubiera dirigido a su propia obra.

Borges conoció *La Poesía* de Croce, editada por primera vez en 1935. Ignoro si la había leído al redactar aquella página fugaz. Me parece que no. De todos modos, caben más conjeturas. Croce era una de las incontables fuentes donde bebió Pedro Henríquez Ureña, quien, hubo de explicar el *Breviario de estética* en cursillos privados y domésticos. Don Pedro fue un mentor de lecturas, como lo fue también Alfonso Reyes. Ambos conversaron muchas veces con Borges y es verosímil que Croce insistiera en estos diálogos. El argentino, reacio, como sabemos, a fáciles influencias, tuvo en cuenta, no obstante, los dichos del dominicano y el mexicano. Y aquí acaban las conjeturas (lo conjetural es muy borgiano según sabemos) y conviene ir más a lo sustancial, o sea a los lugares de encuentro, los lugares comunes, en sentido estricto, de Borges y Croce.

Había, de fondo, algunas coincidencias simpáticas (o empáticas, según se prefiera). Croce era misonista y Borges revisaba cruelmente su paso por la vanguardia, atacando una de las instituciones características del siglo, sobre todo

la garrulería profascista del «cacofónico» señor Marinetti. En el neoclasicismo borgiano de los años treinta hay un eco del neoclasicismo basado en la filosofía de la objetividad que puede obtener resultados doctrinarios estéticos del idealismo absoluto del napolitano y que coincide con ciertas tendencias de la época: la nueva objetividad alemana y el llamado al orden francés. Tendencias estas que transpiran cierto antivanguardismo, ya que no un ataque radical a las vanguardias.

Croce fue liberal y Borges, en ese tiempo, afortunadamente, también, escapando a la admiración por Mussolini que pululaba en la Argentina de entonces, incluidos algunos escritores cercanos al mismo Borges. Otras admiraciones autoritarias posteriores del poeta porteño no quitan ni ponen nada a lo que acabo de recordar.

Enfatizo ahora la convergencia que me parece más importante y que, a primera vista, puede resultar incongruente con el mencionado neoclasicismo: el encuentro de Borges y Croce con un aspecto del barroco, el barroco conceptual o conceptismo. No vale la pena abundar en el interés borgiano por Quevedo y los poetas metafísicos ingleses del siglo XVII, por Milton y Shakespeare, por las «tecniquerías» culteranas de Góngora y las argucias jesuíticas de Gracián, así como su contrapartida, la prosa «conversada» del *Quijote*.

Por su lado, Croce es uno de los primeros en revalorizar el barroco o, tal vez, simplemente, en valorizarlo tras siglos de purgatorio. Recordemos su *Storia dell'età barocca in Italia*, sus ensayos sobre escritores italianos del Seiscientos, sobre Shakespeare, Ariosto y Corneille. Para Croce el barroco no es un mero estilo ni mucho menos un estilo de las artes visuales, sino un sistema cultural, una época, de manera que cabe investigar su espíritu del tiempo, los trazos conceptuales que se erigen en categorías rectoras de una era.

Especial relieve cobra su vindicación de Vico en *La filosofía di Giambattista Vico*, libro de fecha temprana en la trama de la relectura del barroco (1911). Vico, aparte de ser napolitano, tiene a sus ojos el valor de hacer un balance del barroco en sus postrimerías (la postrimería es fuertemente barroca) y erigirlo en filosofía que dialoga y enfrenta al racionalismo cartesiano (aunque puede coincidir con el Descartes tardío, barroco también él, valga la apostilla a don Benedetto). La verdad organizada en discurso no se basta con la distinción de las cosas claras y diferentes que hace la conciencia, sino que debe, antes, resolverse en forma, es decir en retórica. No hay una verdad que exista fuera de la formulación formal, verbal, de la verdad. Por ello, el problema del conocimiento es antes estético que gnoseológico y alcanza muy tardíamente su epistemología. Luego volveré sobre este asunto.

Antes prefiero enumerar algunas coincidencias anecdóticas entre Borges y Croce. Ambos, como queda dicho, son relectores del barroco y se quedan con su aporte conceptual. Para ello hay que disipar la noción epidérmica y vulgar del barroco, o sea el barroquismo. Borges fue, en su juventud, adepto a una elocución cargada de estos barroquismos, y los censuró acremente en su madurez, pero no para despojarse radicalmente del decir barroco, sino para convertirlo en aparato conceptual: la dicción es ante todo poética y lo es porque es, ante todo, metafórica. Esto es mirar la experiencia barroca con ojos neoclásicos, en busca de algunas categorías. Borges las halla estudiando las *kennningar*

de las antiguas literaturas germánicas y encontrando en ellas la base metafórica del lenguaje, el punto de partida poético de la palabra humana. Lo mismo que Croce encuentra en la filosofía del lenguaje viquiana.

Ítem más: Borges y Croce empezaron por ser escrutadores castizos de sus ciudades, Buenos Aires y Nápoles, para despegar luego hacia lo cosmopolita y universal. Y fueron siempre, ante todo, escritores, quiero decir, si vale la perogrullada, escritores de literatura, para los cuales la reflexión nunca constituyó una tarea técnica sino una búsqueda literaria. Ninguno de ellos se licenció en filosofía ni dictó clases de la materia. Su actitud se escoró más bien hacia el ensayo, es decir hacia la búsqueda de la verdad de lo dicho en el propio decir, es decir en el ser del decir.

Más que filósofos, en el sentido «profesional» de la palabra, son escritores interesados por la filosofía tanto como por otras disciplinas del lenguaje (agreguemos, con el mismo desinterés por la música, lo cual no deja de ser lamentable: Croce no pasaba de la marcha del torero de *Carmen* y Borges, de los tangos de Arolas y de Greco, aficiones muy respetables pero modestísimas). Croce, desde luego, nunca supo quién era ese poeta de un barrio porteño con nombre siciliano, Palermo. Borges, supongo, leyó con placer la prosa vigilada y eufónica de Croce, *per carità*, herencia de Dante y de Leopardi.

Más al fondo, hay en ambos *filo-sofía* en cuanto etimología, amor al saber más que saber. Y su actitud de privilegio literario del decir los lleva a pensar en la epistemología del decir, punto al que estoy queriendo llegar hace rato.

En ambos hay, en cuanto a la tarea (o práctica, por emplear una palabra más crociana) un reclamo de autonomía para el arte, que no es útil ni agradable, o sea que no sirve a fines predispuestos ni atenúa el dolor, ni tampoco moral porque se puede ocupar de cosas buenas y malas para la ética – dígase mejor: referirse a objetos que interesan a la ética –, ni mucho menos religioso, porque la religión maneja verdades sancionadas desde la trascendencia absoluta. Ni siquiera es el arte una práctica de la imaginación, en tanto no combina imágenes de objetos conocidos y reconocidos/reconocibles. Su órgano es la fantasía, que produce intuitivamente unas imágenes de objetos inéditos. El resultado de esta producción es una forma y esta forma condiciona un primer encuentro con el saber. Es un acto de libertad, en tanto dar forma es elegir unos elementos (palabras, en la especie) y, en consecuencia, desdeñar otros elementos.

Esta intuición fantástica (en Borges, la llamada literatura fantástica es la literatura por excelencia) es legible y la lectura convierte el objeto estético en signo: lingüístico, ideológico en sentido amplio (moral, religioso, político, etc.) y, más crocianamente dicho, histórico. Siempre se produce algo en un momento histórico y se lo reproduce (o significa y resignifica) en otro momento histórico. El arte se involucra así en la infinita práctica creadora de esa facultad de acción humana por excelencia que llamamos, por ejemplo, espíritu (no olvidemos que espíritu es, por junto, fantasma, ingenio y alcohol: hay personas espirituosas como hay bebidas espirituosas).

El arte no es juego, en tanto no se somete a una regla preestablecida; ni tampoco es mito, porque no revela arquetipos; ni ciencia, porque no se ocupa de objetos generales y abstractos; ni filosofía, porque no es la crítica de la verdad y el error. De nuevo, es un espacio autónomo que interpela a los demás espacios

del saber, desde un momento equivalente a la aurora del día. Ningún saber humano puede existir sin arte y es posterior y, si se quiere, tardío, respecto de él. Saber, en cualquier caso, sí, pero saber en estado naciente, saber en potencia de todos los saberes.

Esta libertad respecto a la precedencia hace de toda auténtica y estricta obra de arte, un objeto único, cuyo solo paralelo es la unidad por excelencia, la vida. La obra de arte está siempre viva, no porque encarne algo eterno sino porque produce la eternidad de lo que se altera constantemente, el devenir. Esta cualidad la sustrae de la sumisión a los géneros, punto en que Borges y Croce se alejan del clasicismo en favor del barroco, creador de monstruos, de seres inclasificables. Cada obra es su género. Ello no excluye que, al explicar la historia del arte – no cada obra de arte – se manejen los géneros, que actúan en tanto se excluye entrar en cada obra peculiar. Podemos situar *La cartuja de Parma* en la historia de la novela, de la novela francesa, de la novela francesa psicológica, de la novela francesa psicológica stendhaliana, etc., pero *La cartuja de Parma* seguirá siendo un objeto singular como combinación de palabras tomadas de la lengua francesa de su tiempo.

La intuición de la fantasía que da lugar a la obra de arte es expresiva. Esta expresión artística no es la transmisión de un contenido previo e interior al artista, que lo saca a la superficie del mundo como quien saca el jugo de una fruta al exprimirla, al expresarla. Crea su expresión en el momento en que se fragua con los elementos empleados (de nuevo, la palabra, en el caso literario).

El estudio de esta expresión da lugar a una ciencia, la lingüística general. Esta opción crociana, que tanta resistencia provoca en los lingüistas ortodoxos, para los cuales no hay palabra que no sea sancionada previamente por el código de la lengua, esta precedencia de la estética sobre la lingüística general o teoría del lenguaje, coincide con la búsqueda de Borges: el significado primario de cada categoría conceptual se conforma en metáforas, el sentido directo o acepción viene luego. «Agua de la espada» es anterior a «sangre» y a toda definición semántica de sangre, dada por la hematología, por ejemplo. Podemos decir, en efecto, que todas las palabras con las que, por ejemplo, Neruda escribe *Residencia en la tierra* están en el código de la lengua española, pero ni *Residencia en la tierra* ni ningún otro texto poético escrito en español está, como tal, en el código de la lengua española.

Desde luego, hay otras contradicciones o meras parejas categoriales que se resuelven en esta síntesis de la fantasía: decir y pensar, lenguaje y retórica. Lo que Croce halla en Vico y Borges en la metáfora primitiva es que no se puede pensar lo que no se dice ni se puede resolver ningún acto de lenguaje que no alcance una forma, o sea que no sea retórico, no sólo por su formalización sino también por su poder persuasivo, que es el poder esencial del arte. La dicción artística no puede demostrar nada ni puede ser contradicha, pero persuade en cualquier caso de su propia realidad. Esta realidad puede referirse al alma compleja de Ana Karenina, a los negocios de monsieur Goriot o al dragón que debe derrotar Sigfrido, a la batalla de Waterloo contada por Stendhal o Victor Hugo, o a la batalla de los demonios contada por Milton.

Vale la pena anotar algunas otras coincidencias. Una de ellas hace a uno de los problemas cruciales de la poética contemporánea, la que desde el simbolis-

mo viene reclamando una poesía pura. Croce reacciona altaneramente contra tal pureza, en tanto proclama que la poesía es ser del lenguaje y no expresión. Propongo releer esta oposición, que acaso esté mentando lo mismo. Mallarmé con su símbolo, Croce con su objeto intuitivo y fantástico, Freud con su inconsciente y Borges con su vieja y querida Musa, vienen a señalar lo mismo: la poesía no es expresión de la subjetividad individual del poeta, sino producción objetiva de algo que el lenguaje dice como si no lo dijera nadie. En consecuencia, podemos leer un texto sin saber nada de su autor, siquiera su nombre, porque el escriba, por llamarlo de alguna manera, ha desaparecido en favor de su escritura. En efecto, ¿quién escribió *El poema de Mio Cid*? ¿Qué sabemos de Homero, Dante, Camoens, Shakespeare y Cervantes? Apenas nada. Son el resultado de sus textos, el efecto de unas obras que se les atribuyen. Borges, siguiendo a Valéry, propone una historia de la literatura sin nombres de autores (ni siquiera el de Borges) por continuar el hilo del razonamiento anterior.

«La poesía es más bien [...] el ocaso del amor en la eutanasia del recuerdo», dice Croce en alguna página de *La poesía* que me permito traducir y atribuir a Borges. Del otro lado, aunque sería difícil hacer admitir a Borges que nuestra realidad radical es la historia (síntesis de lo particular y lo universal que se da en la obra de arte y diseña la fantasía mayúscula del ser humano: ir más allá de la historia, la tarea histórica por excelencia: el futuro), sin embargo su Pierre Ménard le dice y nos dice que una obra de arte es su historia, la historia de sus lecturas, la historia de los hombres que, a lo largo del tiempo, insisten en ella porque ella insiste en ellos.

BLAS MATAMORO  
Cuadernos Hispanoamericanos, Madrid

## ÍNDICE

### ITALIA Y LA LITERATURA HISPÁNICA

LORETO BUSQUETS, Presentación	5
ENSAYOS	
ANDREA BATTISTINI, Un'enciclopedia senza frontiere: l'ecumenismo culturale di Juan Luis Vives	9
STELIO CRO, Plagio y diplomacia: el caso de Pedro Mártir y Antonio de Nebrija	21
ÁNGEL GÓMEZ MORENO, Los intelectuales europeos y españoles a ojos de un librero florentino: las <i>Vite</i> de Vespasiano da Bisticci (1421-1498)	33
ANTONIO PRIETO, La <i>satura</i> en una égloga de Acuña	49
ANA VIÁN HERRERO, Pietro Aretino y la cortesana del canto VII de <i>El Crotalón</i>	57
PAOLO CHERCHI, Suárez de Figueroa e la traduzione della <i>Piazza universale</i> di Garzoni	75
MANUEL GARRIDO PALAZÓN, Conceptistas italianos en el siglo XVIII español: Loredano, Frugoni, Tesoro	85
FERNANDO MOLINA CASTILLO, Esteban de Arteaga y la polémica sobre el <i>gusto presente</i> en la literatura italiana	103
LEONARDO ROMERO TOBAR, Reflejos italianos en <i>Las tormentas del 48</i>	121
JULIÁN JIMÉNEZ HEFFERNAN, <i>El espacio de la huida</i> : formas del venecianismo en Gimferrer, Carnero y Colinas	131
DANIEL-HENRI PAGEAUX, L'Italie perdue et retrouvée de Josep Pla. Éléments pour une lecture des <i>Cartes d'Italia</i>	141
PEDRO AULLÓN DE HARO y JESÚS GARCÍA GABALDÓN, La tradición literaria moderna hispano-italiana	151
JOSÉ MANUEL LOPEZ DE ABIADA, «O Spagna, spugna della nostra etate». Expresiones, proverbios y dichos sobre las voces <i>spagnolo</i> y <i>Spagna</i>	165
*	
CHRISTOPH STROSETZKI, El Renacimiento de México en Italia	179
STEPHEN M. HART, <i>La boca asfixiada</i> : literary projections of the Italian in Argentina 1870-1900	191
OSVALDO PELLETIERI, Teatro italiano y teatro argentino en la obra de Armando Discépolo	203
BLAS MATAMORO, Apunte sobre Borges y Croce	215
NOTAS Y DOCUMENTOS	
NIEVES ALGABA PACIOS, El legado de Eugenio Mele (1875-1969) en la Universidad Complutense	223
JUAN ANTONIO YEVES ANDRÉS, Fondos manuscritos e impresos de procedencia italiana en la Biblioteca Lázaro Galdiano de Madrid	227
BIBLIOGRAFÍA	
MARÍA DEL CARMEN SIMÓN PALMER, Italia y sus escritores en la literatura española (1980-1998)	243