



# La poesía de madurez de Jorge Luis Borges: el poeta como crítico literario

Jorge Luis Borges's mature poetry:  
the poet as literary critic

Jesús Fonttis Valencia

jesus.fonttis@unmsm.edu.pe

<https://orcid.org/0009-0009-3479-9176>

Trabajo presentado para el curso “Literatura  
hispanoamericana del siglo XX: poesía I” dictado  
por el Dr. Luis Eduardo Lino en el semestre 2025-II

<https://doi.org/10.30920/azul.v2.n2.11>



## RESUMEN

El presente artículo examina tres poemas del escritor argentino Jorge Luis Borges desde una perspectiva interpretativa. El propósito central es mostrar cómo Borges realiza una reflexión crítica en los textos “Un soldado de Urbina”, “Baltasar Gracián” y “Góngora” destacando aspectos relevantes de los escritores aludidos. Se pretende demostrar que la poesía de madurez del autor argentino constituye un campo creativo y a la vez reflexivo desde el cual dialoga con la tradición literaria española empleando la intertextualidad. En los textos seleccionados, la creación poética se transmuta en una forma de conocimiento literario. El presente estudio se enmarca en las nociones de canon occidental de Harold Bloom e intertextualidad de Julia Kristeva y Gerard Genette. Después de plantear el contexto y explicar las categorías empleadas, esta investigación analiza cada texto de forma independiente. En última instancia, el estudio revela cómo Borges convierte el poema en un instrumento de interrogación sobre la tradición y el estatuto del texto en la modernidad.

**Palabras clave:** Borges, poesía, crítica literaria, canon literario, intertextualidad.

## ABSTRACT

This article examines three poems by the Argentine writer Jorge Luis Borges from an interpretive perspective. The central purpose is to demonstrate how Borges engages in critical reflection in the texts “Un soldado de Urbina”, “Baltasar Gracián,” and “Góngora,” highlighting relevant aspects of the writers alluded to. It aims to show that the Argentine writer’s mature poetry constitutes a creative and, at the same time, reflective field, from which he engages in dialogue with the Spanish literary tradition using intertextuality. In the selected texts, poetic creation is transformed into a form of literary knowledge. This study is framed within Harold Bloom’s notions of the Western canon and Julia Kristeva and Gerard Genette’s concept of intertextuality. After establishing the context and explaining the categories used, this research analyzes each text independently.

Ultimately, the study reveals how Borges transforms the poem into an instrument for questioning tradition and the status of the text in modernity.

**Keywords:** Borges, poetry, literary criticism, literary canon, intertextuality.

## 1. Introducción

Jorge Luis Borges es uno de los mayores escritores en lengua española del siglo XX. De los tres géneros literarios que cultivó —el ensayo, el cuento y la poesía— aquel que le permitió un reconocimiento unánime fue la narrativa breve. Considerado un maestro renovador de la prosa con libros como *Ficciones* y *El Aleph*, su amplia producción poética<sup>1</sup> ha recibido, en comparación, menor atención de la crítica. Sin embargo, Borges escribe poesía desde su juventud y resulta significativo que la primera y última obra que publicó —*Fervor de Buenos Aires* (1923) y *Los conjurados* (1985)— sean poemarios. No solo eso: especialistas han hallado poemas anteriores a *Fervor de Buenos Aires* —textos publicados en revistas y disponibles únicamente en estas durante décadas— los cuales datan de la estadía europea del escritor y cuyo objetivo era elogiar la Revolución bolchevique (Balderston, 2008). Claramente, desde sus inicios se puede apreciar que Borges se expresó por medio del género lírico<sup>2</sup>.

La obra poética del argentino abarca un total de trece poemarios. En algunos podemos encontrar relatos singulares y brevísimos como en *El hacedor*

1 Entre paréntesis, con indicación de página, este trabajo remite a la edición de *Obras completas* en cuatro volúmenes publicadas por Sudamericana (2011).

2 No obstante, en un cuestionario de 1958 para *Señales, Revista de Orientación Bibliográfica*, ante las preguntas *¿En qué género literario se halla más a gusto? ¿Cuál es, entre sus obras, la que usted prefiere?*, Borges respondió: «Desde luego escribiendo cuentos. Prefiero *El Aleph* y *Ficciones*. Este año obtuvieron el Premio Nacional, y creo que el jurado los eligió bien, porque nunca he sido del todo poeta y la crítica también es algo accidental en mi obra. Unos pocos poemas míos me conforman y no quisiera que me juzgaran por los poemas. La poesía para mí ha sido siempre una aventura. Quiero que me juzguen por los cuentos fantásticos» (Borges, 2011). Este excluyente juicio sobre su propia obra no es gratuito. Sucede que, como se verá un par de años después, a esas alturas el escritor argentino profesa una poética distinta. El lenguaje, los temas, el tono y la métrica de sus primeros poemarios los siente lejanos temporal y estéticamente.

—libro misceláneo donde conviven el verso y la prosa a partes iguales—, pero salvo esa excepción el resto está conformado por poemas casi en su integridad. Durante la década de 1920 se editaron tres poemarios, mientras que los diez restantes corresponden al período que va de 1960 a 1985. Aquí abundan textos en los cuales Borges poetiza sobre la figura de otros creadores literarios, refiriéndose a estos bien desde el título o durante el desarrollo del poema. En algunos casos, Borges conoció a los escritores aludidos; en otros, se trató de autores que frecuentó como lector durante toda su vida y dejaron una profunda huella en él. No por nada uno de sus versos reza: “Que otros se jacten de las páginas que han escrito;/ a mí me enorgullecen las que he leído” (Borges, 2011, p. 421).

Sin pretensión de un listado exhaustivo, se mencionan algunos títulos: “In memoriam A. R.”<sup>3</sup>, “Rafael Cansinos-Assens”, “Ricardo Güiraldes”, “Manuel Peyrou”, “A Manuel Mujica Lainez”, “Una rosa y Milton”, “Emanuel Swedenborg”, “Edgar Allan Poe”, “James Joyce”, “Herman Melville”, “Blake”. Lejos del afán biográfico, consignar esta información cobra relevancia en la medida en que evidencia cómo la poesía borgeana está cargada de referencias literarias. Por ello, en consonancia con lo expuesto, el presente trabajo analizará tres poemas que comparten el mismo horizonte discursivo. La poesía de madurez de Borges es de raigambre intelectual y, por medio de la intertextualidad, dialoga con la tradición española, reinterpretando el valor de los escritores del canon hispánico.

## 2. Estado de la cuestión

La bibliografía sobre Borges es inagotable. La riqueza polisémica de su obra ha permitido un sinnúmero de lecturas desde diferentes ópticas, como la crítica literaria, filosofía, el psicoanálisis, las ciencias exactas, el derecho, etc. A continuación, se realizará un repaso sucinto por estudios relevantes sobre la obra poética del autor.

3 Se refiere al escritor y diplomático mexicano Alfonso Reyes.

---

En primer lugar, se considera necesario distinguir las etapas en la poesía de Borges. Por un lado, Sucre (1968) distingue dos etapas, afirmando que: “Borges inicia su actividad creadora como poeta. Hay en su poesía, como quizá en toda su obra, dos épocas. Ellas implican no sólo una evolución cronológica, sino también espiritual y estética” (p. 29).

Por otra parte, Viñas Piquer (1999) —citado por Camilo Fernández (2018)— ha dividido la lírica borgeana en las siguientes tres fases:

La ultraísta, conformada por los primeros poemas que se sitúan en dicha corriente vanguardista y escritos a finales de los años diez e inicios de los veinte de la centuria pasada; la trilogía porteña, constituida por tres libros: *Fervor de Buenos Aires* (1923), *Luna de enfrente* (1925), *Cuaderno San Martín* (1929); por último, la etapa de madurez, que comienza con *El hacedor* (1960) y llega hasta los últimos poemarios. (p. 3)

Luego, añade Fernández (2018), el itinerario lírico de Borges va desde una poética de vanguardia, pasa por una identidad colectiva centrada en Buenos Aires, hasta llegar a un equilibrio clásico “a través de un complejo juego de intertextualidades” (2018, p. 3). En su artículo, Fernández (2018) emplea los aportes de la retórica general textual y la retórica de la argumentación, ocupándose de la poesía de Borges desde los campos figurativos. Así, expone que muchos de los poemas del escritor argentino son de carácter argumentativo.

Se siga una división u otra, debe tomarse en cuenta el cambio producido entre 1929 (*Cuaderno San Martín*) y 1960 (*El hacedor*), pues es durante ese lapso que Borges cambia de poética. En 1964 se publica *El otro, el mismo*, donde se recogen poemas fechados en 1934, 1936, 1940 y 1943. Por medio de una lectura atenta, se evidencia que estos textos dan cuenta de la evolución del concepto de poesía en Borges. En cuanto a las características formales se evidencia que mientras en la década de 1920 su poesía se articula dentro del ultraísmo, presentando rasgos como metáforas audaces, ausencia de puntuación y verso libre, en la de 1960 y posteriores se puede notar desde otro lenguaje hasta un uso frecuente del verso clásico.

Asimismo, a partir de *El hacedor* (1960), sus poemarios incluyen temas como el tiempo, el río, los espejos, los tigres, los libros y demás símbolos presentes también en otros ámbitos de su producción textual. Con acierto, José Miguel Oviedo (2012) ha señalado: “el joven vanguardista terminó siendo el maduro poeta de la sencillez expresiva y la serenidad conceptual, cuyos versos querían continuar el camino seguido por otros a lo largo de los siglos” (p. 21).

Siguiendo con esta idea de las distintas etapas en la poesía borgeana, Octavio Paz (1997) ha escrito que:

En sus poemas predominó, al principio, el verso libre; después, las formas y los metros canónicos. Como poeta ultraísta fue más bien tímido, sobre todo si se comparan los poemas un tanto lineales de sus primeros libros con las osadas y complejas construcciones de Huidobro y de otros poemas europeos de ese período. No cambió la música del verso español ni trastornó la sintaxis: ni Góngora ni Darío. Tampoco descubrió algún subsuelo poético como Neruda. Sin embargo, sus versos son únicos, inconfundibles: solo él podía haberlos escrito. (p. 219).

Paz (1997) enfatiza la actividad intelectual que Borges despliega en muchos de sus textos líricos: “sus ensayos se leen como cuentos, sus cuentos son poemas y sus poemas nos hacen pensar como si fuesen ensayos. El puente entre ellos es el pensamiento” (1997, p. 214). De esa manera, se entiende que los poemas de Borges apelan más al intelecto que a la emoción, convirtiéndolos en un espacio de pensamiento crítico, una suerte de ensayo donde se puede reflexionar sobre el tiempo, el destino y otros escritores. Varios poemas de Borges leen, interpretan y evalúan la vida y obra de un creador literario.

Desde una perspectiva histórico-biográfica, Daniel Balderston (2008) ha estudiado algunos poemas de Jorge Luis Borges escritos durante los años de la Revolución rusa y anteriores a la publicación de *Fervor* de Buenos Aires. Hasta la aparición de *Textos recobrados*, estos poemas solo habían sido publicados en revistas.

---

Así, Daniel Balderston (2008) examina tres poemas de Jorge Luis Borges con rasgos formales y temáticos ultraístas que presentan una marcada carga política e imágenes vinculadas con la gesta soviética. Textos como “Rusia”, “Gesta maximalista” y “Guardia roja” muestran el entusiasmo del joven Borges ante los acontecimientos políticos que tuvieron lugar en Rusia durante la segunda década del siglo XX (Balderston, 2008). Esta postura resultaba coherente con las convicciones progresistas que el autor sostenía en aquel momento y de las que posteriormente se distanciaría<sup>4</sup>.

Por otro lado, para Saúl Yurkievich (1968), Borges es un “poeta circular” y de marcada raigambre intelectual. Su vida y su obra siguen un movimiento de ida y vuelta: comenzó escribiendo poesía, luego exploró otros géneros, como el cuento y el ensayo y finalmente regresó al verso en su madurez, donde alcanzó una voz más depurada.

El autor advierte que esa circularidad también se manifiesta en los temas de Jorge Luis Borges. Más allá de los principios literarios, en la obra del escritor argentino se observan recurrencias como la repetición del tiempo, el retorno a ciertas visiones y una escritura que vuelve constantemente sobre las mismas preguntas esenciales. En lugar de perseguir novedades externas, la poesía borgeana de madurez (a partir de 1960) gira en torno a un núcleo de reflexiones que otorga unidad al conjunto de su producción. Para Yurkievich (1968), esta poesía no se sustenta en la emoción ni en la experiencia inmediata, sino en procesos como la lectura y la abstracción, configurando un espacio en el que el lector puede contemplar el tiempo, la memoria y la literatura a través de imágenes cargadas de ideas.

Alazraki (1977) también ha estudiado la poesía tardía de Borges. El investigador afirma que en esta se revela un giro hacia la intimidad pues si bien en sus primeros libros predominaba el pudor, la distancia y el afán de suprimir la

---

<sup>4</sup> No es tarea sencilla clasificar políticamente a Borges; sin embargo, se pueden distinguir dos rasgos marcados: el paradigma del anarquismo-individualismo en la línea del pensador Herbert Spencer y un marcado antiperonismo.

propia biografía, en los conjuntos poéticos posteriores (como *Elogio de la sombra*, *El oro de los tigres*, *La rosa profunda* y *La moneda de hierro*) aparece un Borges que se permite hablar de su soledad, su ceguera y sus pérdidas. Esta confesión, sin embargo, no es por mero sentimentalismo, sino que mantiene un tono austero donde admitir la desdicha equivale a asumir un destino. Para Alazraki (1977), la intimidad borgiana surge en tensión con una vida dedicada a la literatura. Esta poesía confirma que Borges es un poeta intelectual.

Finalmente, sobre la labor crítica ejercida por el escritor argentino, conviene señalar que durante el siglo XX la crítica literaria se desarrolló en tres vertientes principales: la académica, la periodística y la ejercida por escritores. La primera se produce en el ámbito universitario y se caracteriza por su especialización y por el empleo de marcos teóricos, especialmente a partir del desarrollo de la teoría literaria y sus diversas escuelas. La segunda suele prescindir del aparato conceptual y se dirige a un público culto a través de revistas, suplementos y periódicos. Por último, la crítica de escritores se distingue por una impronta personal y se expresa mediante ensayos, artículos, reseñas, notas y conferencias.

Aunque tradicionalmente puede acusar cierta falta de rigor, parece excesivo descalificarla en todos los casos —el membrete peyorativo es el de “impresionista”—, ya que existen valiosos ejemplos de escritores cuya obra crítica aclara, corrige o aumenta el contenido de textos propios y ajenos. Borges constituye uno de esos casos.

En tal sentido, Pastormerlo (2007) señala que la crítica fue el único género que Borges cultivó de manera ininterrumpida desde el inicio de su trayectoria literaria. A lo largo de su vida, no siempre fue poeta —basta pensar en la distancia temporal que separa *Cuaderno San Martín* de *El hacedor*— ni tampoco cuentista, especialmente durante la década de 1920; sin embargo, nunca abandonó la crítica. La ejerció tanto en revistas como *El Hogar*, *Sur* y *Multicolor* como en libros dedicados a autores como Evaristo Carriego, entre otros. Además, se ha señalado que “la crítica funcionó como un género dominante que invadía el territorio de otros géneros” (Pastormerlo, 2007, p. 18).

### 3. Nociones teóricas

Respecto a los conceptos, Estébanez (2016), en su *Diccionario de términos literarios*, define “intertextualidad” como aquel término utilizado por una serie de críticos (J. Kristeva, A. J. Greimas, R. Barthes, G. Genette, J. Ricardou, L. Dällenbach, etc.) para referirse al hecho de la presencia en un determinado texto, de expresiones, temas y rasgos estructurales, estilísticos, etc. procedentes de otros textos y que han sido incorporados a dicho texto en forma de citas, alusiones, imitaciones o recreaciones paródicas, etc.

Efectivamente, el vocablo intertextualidad fue acuñado por Julia Kristeva luego de trabajar sobre el concepto de dialogismo entre textos, asunto planteado por Mijaíl Bajtín. Según Kristeva (1997), todo texto surge como un “mosaico de citas”. Aquello señala una relación de reciprocidad y dependencia entre diferentes textos y autores, de modo que varios textos sirven de base para uno nuevo y así sucesivamente.

Gérard Genette (1989) también ha desarrollado este concepto con mayor detenimiento. En su obra *Palimpsestos: la literatura en segundo grado* sostiene que es preferible usar el término “transtextualidad” debido a las múltiples modalidades que presenta, de las cuales reconoce al menos cinco.

Siguiendo esta línea, Carlos García-Bedoya (2019) aborda la transtextualidad y explica las distintas modalidades que la componen: la intertextualidad propiamente dicha, la hipertextualidad, la paratextualidad, la metatextualidad y la architextualidad. Señala, por ejemplo, que cuando un fragmento de una obra remite de manera directa a otro texto y reproduce literalmente sus palabras, se configura una cita. Esta puede manifestarse de forma explícita y reconocible o aparecer de manera más discreta: en ocasiones se señala mediante comillas o cursivas y, en otras, se integra al texto sin marcas visibles, dejando al lector la tarea de identificar la referencia intertextual.

Por su parte, Marinkovich (1998) considera que “la forma más explícita y literal de intertextualidad es la citación y la menos explícita es el plagio o también

---

la alusión” (p. 732). Así, la intertextualidad puede adoptar tres direcciones. La primera corresponde a quienes la consideran una cualidad inherente a todo texto, entendido como un “tejido de alusiones y citas”; la segunda la concibe como la presencia efectiva de un texto en otros textos anteriores; y la tercera reúne ambas posturas al definir la intertextualidad como un “espacio discursivo en el que una obra se relaciona con diversos códigos formados mediante el diálogo entre textos y lectores” (González, 2003).

Tomando en consideración las ideas anteriores, se establece que, en sentido estricto, la intertextualidad implica un diálogo directo entre textos, de manera que no se presenta cuando hay meras alusiones biográficas o referencias extratextuales. Sin embargo, en un sentido más amplio y general, sí puede hablarse de intertextualidad cuando se lleva a cabo una relación temática o reflexiva entre un texto y un autor/obra. Es admisible este uso del término para referirse, por ejemplo, a poemas acerca de la figura de un creador literario, de su legado o de su presencia simbólica en la tradición. Y esto se produce incluso sin necesidad de citar, parafrasear o parodiar directamente un texto suyo.

Por otro lado, sobre el concepto de canon, el crítico literario Harold Bloom sostiene en *El canon occidental* (1994) que originariamente:

el canon significaba la elección de libros por parte de nuestras instituciones de enseñanza, y a pesar de las recientes ideas políticas de multiculturalismo, la auténtica cuestión del canon subsiste todavía: ¿Qué debe intentar leer el individuo que todavía desea leer en este momento de la historia? (Bloom, 1994, p. 25)

El llamado canon literario ha suscitado numerosos debates en las últimas décadas, tanto por el propio concepto —problemático debido a sus resonancias religiosas— como por los autores que deberían integrarlo, pues cualquier listado resulta inevitablemente discutible e insatisfactorio. Sin entrar en una discusión teórica exhaustiva ni en la relación entre canon y corpus, se adoptará una definición operativa a partir de algunas propuestas críticas.

Enric Sullà (1998) se pregunta “¿Qué es el canon literario?” y sostiene que se trata de una lista o elenco de obras consideradas valiosas y dignas por ello de ser estudiadas y comentadas. Una idea semejante plantea Carlos García-Bedoya (2007), para quien el canon constituye el elenco de los autores y las obras literarias más destacadas y/o representativas de su respectiva tradición. En síntesis, el canon puede entenderse como el conjunto más valioso de una literatura, integrado no solo por los autores y obras de mayor calidad estética, sino también por aquellos que han alcanzado una especial relevancia histórica dentro de una determinada tradición literaria.

#### 4. Análisis de poemas

En este apartado se apreciará cómo la poesía borgeana emplea la intertextualidad de manera constante para reflexionar sobre figuras canónicas de la literatura española, en este caso sobre tres autores del Siglo de Oro.

##### 4.1. Análisis de “Un soldado de Urbina”<sup>5</sup>

Sospechándose indigno de otra hazaña  
 como aquella en el mar, este soldado,  
 a sórdidos oficios resignado,  
 erraba oscuro por su dura España.

Para borrar o mitigar la saña  
 de lo real, buscaba lo soñado  
 y le dieron un mágico pasado  
 los ciclos de Rolando y de Bretaña.

Contemplaría, hundido el sol, el ancho  
 campo en que dura un resplandor de cobre;  
 se creía acabado, solo y pobre,

5      Borges, *Obras completas*, vol. 2, p. 27.

sin saber de qué música era dueño;  
atravesando el fondo de algún sueño,  
por él ya andaban don Quijote y Sancho.

Este soneto de versos endecasílabos forma parte de *El otro, el mismo* (1964). Se nota que el yo poético no muestra una exaltada exteriorización de sentimientos ni trata de cuestiones sociales o políticas. Se habla de un tercero que el lector descubrirá leyendo todo el poema, el cual se centra en la figura de un soldado resignado y carente de gloria. Para sobrellevar la ardua existencia en un medio hostil recurre a la ficción literaria, buscando en esta lo que la realidad no puede ofrecer.

Asimismo, se mencionan “los ciclos de Rolando y de Bretaña”, los cuales se refieren a la materia de Francia y de Bretaña, respectivamente. La materia de Francia se compone de un conjunto de leyendas medievales francesas, centrándose en las gestas asociadas con Carlomagno. La obra clave es la “Canción de Roldán”.

Por su parte, la materia de Bretaña incluye las novelas sobre el Rey Arturo y los Caballeros de la Mesa Redonda, que, junto a Tristán e Isolda, constituyen preclaros ejemplos de la prosa medieval británica.

El último verso “por él ya andaban don Quijote y Sancho” prepara el terreno para la intertextualidad —tomando en cuenta que uno de los modos de esta es la alusión y que todo texto es un mosaico de citas— y trata el verdadero eje del poema. El lector con un mínimo de bagaje literario advertirá que se alude a Miguel de Cervantes.

En ese sentido, Jorge Luis Borges exige un lector con cierto bagaje cultural. El autor evoca episodios significativos de la vida de Miguel de Cervantes, menciona algunas de sus lecturas y, hacia el final, alude a los protagonistas de su novela más célebre. Sin embargo, no se trata únicamente de afirmar que el soldado de Urbina “es” Cervantes, sino de presentar la literatura como un espacio en el que las vidas comunes se reescriben y se proyectan más allá de sí mismas.

Además, el concepto de canon literario permite profundizar la lectura del poema. Borges no menciona a Cervantes de manera explícita, pero se entiende que su figura organiza el texto. Enric Sullà (1998) plantea que el canon funciona como una construcción cultural que consagra ciertos textos porque encarnan formas significativas de leer el mundo. En ese sentido, el poema de Borges puede leerse como una reflexión sobre ese proceso, pues los textos que rodearon al soldado Cervantes —las obras medievales— fueron canónicos para él y desde ellos surgió su modo de imaginar. Cervantes, a su vez, transformaría ese repertorio en una obra que ocupa el centro del canon hispánico. Borges entendió que el canon no es una lista fija de grandes escritores, sino algo cuyo movimiento continuo genera nuevas obras y resignifica las anteriores.

#### 4.2. Análisis de “Baltasar Gracián”<sup>6</sup>

Laberintos, retruécanos, emblemas,  
helada y laboriosa nadería,  
fue para este jesuita la poesía,  
reducida por él a estratagemas.

No hubo música en su alma; sólo un vano  
herbario de metáforas y argucias  
y la veneración de las astucias  
y el desdén de lo humano y sobrehumano.

No lo movió la antigua voz de Homero  
ni esa, de plata y luna, de Virgilio;  
no vio al fatal Edipo en el exilio  
ni a Cristo que se muere en un madero.

A las claras estrellas orientales  
que palidecen en la vasta aurora,  
apodó con palabra pecadora  
gallinas de los campos celestiales.

6 *Op. cit.*, p. 275.

Tan ignorante del amor divino  
como del otro que en las bocas arde,  
lo sorprendió la Pálida una tarde  
leyendo las estrofas del Marino.

Su destino ulterior no está en la historia;  
librado a las mudanzas de la impura  
tumba el polvo que ayer fue su figura, el alma de Gracián entró en la gloria.

¿Qué habrá sentido al contemplar de frente  
los Arquetipos y los Esplendores?  
quizá lloró y se dijo: Vanamente  
busqué alimento en sombras y en errores.

¿Qué sucedió cuando el inexorable  
sol de Dios, La Verdad, mostró su fuego?  
Quizá la luz de Dios lo dejó ciego  
en mitad de la gloria interminable.

Sé de otra conclusión. Dado a sus temas  
minúsculos, Gracián no vio la gloria  
y sigue resolviendo en la memoria  
laberintos, retruécanos y emblemas.

Poema compuesto por nueve cuartetos. Propone una reflexión sobre el escritor conceptista Baltasar Gracián. Cabe mencionar que “Borges vivió obsesionado con Gracián, cuya obra pareció admirar frenéticamente en los años veinte, pero reprobó frenéticamente en las décadas siguientes.” (Faverón, 2022, p. 38).

Desde el comienzo, el yo poético presenta a Gracián como un escritor barroco obsesionado por las formas complicadas y los juegos verbales. Palabras como “laberintos”, “retruécanos”, “emblemas” y “nadería” construyen la imagen de una poesía fría, alejada de la experiencia humana. La valoración de su obra

---

---

(con marcado tono irónico) es claramente negativa. Gracián representa un tipo de escritura que prioriza el ingenio y la complejidad técnica, dejando fuera la emoción y el contacto con las grandes preguntas del espíritu.

A partir de esa caracterización, el poema establece una serie de contrastes. No se afirma que Gracián desconociera a autores fundamentales como Homero o Virgilio, sino que se argumenta que no supo participar de esa corriente más amplia donde la literatura se ocupa de temas que el yo poético considera esenciales: el amor, el dolor o la tragedia. Faverón declara que “Borges ve en Gracián a un escritor timorato, incapaz de escribir sentencias complejas, un anti-Cervantes reducido a acumular breves frasecillas perfectas, un literato arredrado, capaz solo de escribir cortos textos perfectos que le ganarían una posible inmortalidad trivial” (2022, p. 40).

Asimismo, cuando se dice que Gracián no vio a Edipo o a Cristo, no se habla literalmente, sino simbólicamente. La mirada de Gracián habría estado concentrada en juegos verbales superfluos y no en el aspecto humano. El uso de referencias es claramente intertextual. Aquí se dialoga con autores clásicos para establecer medidas de comparación y al hacerlo se define qué tipo de poesía se considera realmente valiosa.

Además, el verso que dice “gallinas de los campos celestiales” se encuentra en cursivas en el original (Borges, 2011) pues se trata en realidad de una cita. La metáfora procede de la obra *Agudeza y arte de ingenio* del jesuita. En la siguiente estrofa se menciona que Gracián leyó a Marino, refiriéndose al poeta italiano Giambattista Marino (1569 – 1625). Borges relaciona así dos tradiciones barrocas, sugiriendo que comparten una misma inclinación por lo ingenioso. De otra parte, cuando habla de la muerte se introduce un límite y una posibilidad: al enfrentarse al “sol de Dios”, a los “Arquetipos y los Esplendores”, Gracián descubriría la verdad absoluta, algo que trasciende todo artificio literario. El yo poético imagina —con una mezcla de compasión e ironía— que el autor español pudo haber comprendido que había buscado alimento en cosas vanas, en sombras y errores.

---

Sin embargo, la última estrofa introduce un giro que propone otra conclusión, una en la cual Gracián no vio la gloria, ni los Arquetipos, ni el resplandor divino. Tal vez, incluso después de muerto, sigue resolviendo “laberintos, retruécanos y emblemas”. También Borges deja abierta la interpretación del poema. Gracián puede haber sido salvado por la Verdad o puede haber quedado atrapado eternamente en su estilo. Este contraste final muestra que la intención del poema no es juzgar moralmente a Gracián, sino pensar en la relación entre la forma literaria y el contacto con lo esencial. Es evidente que el poema plantea una valoración estética más que biográfica, usando a Gracián como vehículo. No se critica al jesuita español como persona, sino el tipo de poesía que representa, una poesía encerrada en el artificio.

Finalmente, la intertextualidad sirve para establecer un mapa comparativo que permite medir la amplitud de una obra literaria. Borges valora una poesía que se abra a los grandes temas y que sea un espacio de descubrimiento espiritual y estético, no únicamente un escenario para exhibir destrezas verbales. Por eso, se considera que el poema funciona, al mismo tiempo, como comentario, análisis, interpretación y diálogo con la tradición, poniendo de relieve lo que sostenemos: la poesía borgeana como crítica literaria.

### 4.3. Análisis de “Góngora<sup>7</sup>”

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

7 Borges, *Obras completas* vol. 3, p. 532.

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...

El poema pertenece a *Los conjurados* (1985). Se compone de cinco cuartetos endecasílabos y un pareado final. Se aborda la figura de Luis de Góngora, uno de los máximos exponentes del Siglo de Oro y creador literario perteneciente al canon hispánico. Góngora habla a través de la voz del yo poético y construye un dramático monólogo que reflexiona sobre el oficio del poeta en general y el suyo en particular.

Todo el discurso se articula desde una primera persona que revisa su universo cultural —la mitología, Virgilio y el latín—, así como su propia escritura. Es evidente que la voz del poema se atribuye a un poeta que se siente cercado por elementos como la complejidad y el hermetismo de su obra. El Luis de Góngora poetizado parece reflexionar sobre su lugar dentro del canon literario. Asimismo, resulta llamativo el segundo verso: “el mar que ya no pueden ver mis ojos”. Borges, al romper el pacto ficcional, alude a su propia ceguera; pero, al mismo tiempo, la imagen funciona como una metáfora que remite a los ojos de Góngora, cegado por Neptuno. La pregunta “¿Qué me importan las befas o el renombre?” evoca las burlas que sufrió el poeta cordobés en vida. Como Góngora —aunque por

razones distintas—, el propio Borges fue considerado por algunos críticos un poeta cerebral, academicista y frío.

El poema también se puede leer como una meditación intelectual. El sujeto lírico reflexiona sobre su estilo literario, su formación y el sentido de su obra. Hacia el final de su vida, esta voz poética muestra el deseo de volver “a las comunes cosas: el agua, el pan, un cántaro, unas rosas...”, como si al momento de la muerte comprendiera que lo esencial no estaba en lo abigarrado ni en lo ampuloso. Frente al exceso de ornamentación propio del barroco, el poeta expresa su deseo de volver a la secreta complejidad de las cosas comunes.

## 5. Conclusiones

A modo de conclusión se puede mencionar que la poesía de madurez de Borges privilegia el aspecto intelectual, el cual cumple una función central en el poema. En síntesis, el presente estudio demuestra que, a partir de los años sesenta, la manera de Borges de concebir y practicar la poesía cambia drásticamente, permitiéndole integrar creación literaria y reflexión crítica. La lectura de los textos “Un soldado de Urbina”, “Baltasar Gracián” y “Góngora” permite sostener que la obra poética borgeana puede verse como un espacio híbrido entre creación y crítica.

En ese sentido, este trabajo destaca el procedimiento de la intertextualidad y permite apreciar que en la lírica borgeana no se limita a una función ornamental, sino que su poesía está cargada de referencias que posibilitan la lectura analítica de escritores canónicos. En esta ocasión, el análisis se ha centrado en autores del Siglo de Oro. Puede apreciarse cómo el escritor argentino establece un diálogo sostenido con la tradición literaria para aquilatar su valor. Cada uno de los poemas analizados construye una valoración estética; de este modo, el poema se erige como un dispositivo crítico sin renunciar a su dimensión artística.

Asimismo, se puede apreciar que Borges no concibe el canon literario como un repertorio cerrado o estático. Por el contrario, se interpretan las figuras del pasado en un proceso dinámico de lectura y reescritura, donde cada texto

dialoga con otros. Desde esta perspectiva, puede afirmarse que la poesía borgeana de madurez se inscribe en una práctica crítica *sui generis*, excediendo los géneros literarios tradicionales. En ese sentido, poner en evidencia lo anterior es el principal aporte de esta investigación. En suma, en la poesía de madurez del argentino la valoración y el juicio crítico se expresa plenamente en lenguaje poético, integrando referencias, lucidez y calidad literaria.

## Referencias bibliográficas

- Alazraki, J. (1977). Borges o el difícil oficio de la intimidad: Reflexiones sobre su poesía más reciente. En 40 inquisiciones sobre Borges. *Revista Iberoamericana*, 43. <https://borgestodoelanio.blogspot.com/2014/11/jaime-alazraki-borges-o-el-dificil.html>
- Balderston, D. (2008). Políticas de la vanguardia: Borges en la década del veinte. En *Jorge Luis Borges: Políticas de la literatura* (pp. 31–42). Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.
- Bloom, H. (1997). *El canon occidental*. Anagrama.
- Borges, J. L. (2011). *Obras completas* (Vols. 1–4). Sudamericana.
- Borges, J. L. (2011). *Textos recobrados* (Vols. 1–3). Sudamericana.
- Estébanez, D. (2016). *Diccionario de términos literarios*. Alianza Editorial.
- Faverón, G. (2022). *El orden del Aleph*. Peisa.
- Fernández, C. (2018). Argumentación y campos figurativos en la poesía de Jorge Luis Borges. Universidad de Murcia.
- García-Bedoya, C. (2007). El canon literario peruano. *Letras*, 78(113), 7–24.
- García-Bedoya, C. (2019). *Hermenéutica literaria*. Cátedra Vallejo.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*. Taurus.
- Glantz, M. (s.f.). Borges: Ficción e intertextualidad. Biblioteca virtual Miguel de Cervantes. <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/borges---ficcin-e-intertextualidad-0/html/>
- Goloboff, M. (2006). *Leer Borges: Prosa y poesía*. Editorial Catálogos.

- González, C. (2003). La intertextualidad literaria como didáctica de acercamiento a la literatura: aportaciones teóricas. *Lenguaje y textos*, 21, 115-127. <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=756357>
- Kristeva, J. (1997). Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela. En *Intertextualité: Francia en el origen y desarrollo de un término y el desarrollo de un concepto*. UNEAC; Casa de las Américas.
- Marinkovich, J. (1998). El análisis del discurso y la intertextualidad. *Boletín de Filología*, 37(2), 729-742.
- Oviedo, J. M. (2012). *Historia de la literatura hispanoamericana 4: De Borges al presente*. Alianza Editorial.
- Pastormelo, S. (2007). *Borges crítico*. Fondo de Cultura Económica.
- Paz, O. (1997). El arquero, la flecha y el blanco. En *Obras completas: Fundación y disidencia*. (Vol. 3). Fondo de Cultura Económica.
- Sucre, G. (1968). *Borges, el poeta*. Monte Ávila.
- Sullà, E. (Ed.). (1998). *El canon literario*. Arco/Libros.
- Viñas Piquer, D. (1999). Recorrido fugaz por la poesía de Borges. *Signos*, 32(45-46), 57- 70.
- Yurkievich, S. (1968). Borges, poeta circular. *Cahiers du Monde Hispanique et Luso- Brésilien*, 10, 33-47.