

¿BORGES NEOBARROCO?*

La diferencia y la repetición sólo se oponen en apariencia.
No existe ningún gran artista cuya obra no nos haga decir:
'la misma y sin embargo otra'.
(Gilles DELEUZE, *Proust y los signos*)

El sueño (autor de representaciones),
En su teatro, sobre el viento armado
Sombras suele vestir el bulto bello.

Síguele; mostraráte el rostro amado,
Y engañarán un rato tus pasiones
Dos bienes, que serán dormir y vello.
(GÓNGORA, *Varia imaginación que, en mil intentos*)

«Quise ser también un prosista barroco, quise ser Quevedo, Saavedra Fajardo y Góngora. [...] Entonces publiqué un libro titulado *Inquisiciones*, escrito en español latinizado, en un español que trataba de plagiar a Quevedo, digamos, y a Saavedra Fajardo, y a Gracían»: ¹ son palabras pronunciadas por Jorge Luis Borges, casi como una confesión, durante una de sus innumerables entrevistas-conferencias. Nuestro propósito es ver el espacio que ocupa el paradigma barroco y, sobre todo, neobarroco, conforme a las recientes reflexiones críticas, en la obra borgiana. Es obvio que, por ninguna razón, es posible encasillar la genialidad de la escritura y del pensamiento del escritor argentino en una época determinada —lo que, en cambio, lo condenaría a un tiempo y un espacio definidos, y no lo dejaría en su extraordinaria, olímpica, actual claridad. Su barroco, y como veremos, eventualmente, su neobarroco, son mucho más que un mero *Zeitgeist*, o un reproductor de for-

* El texto es parte del resultado de los trabajos presentados en el Coloquio Internacional «Caribbean Interfaces caribeños», Katholieke Universiteit Leuven, Campus de Kortrijk, 21 de mayo de 2005. Estoy agradecido, de forma particular, a la colega Nadia Lie, de la Universidad Católica de Lovaina, por el apoyo incondicionado y la amistad intelectual que me ha demostrado durante el período de mi peregrinación europea.

¹ Jorge Luis BORGES, «La belleza no es un hecho extraordinario», en *Cuadernos Hispanoamericanos. Homenaje a Jorge Luis Borges*, 505-507 (julio-septiembre, 1992), p. 59.

mas, estilos, lenguajes que descubren la génesis artística de la obra: se trata, más bien, de la percepción lucidísima de una época, como aquella de los descubrimientos científicos y las «maravillas» del siglo xvii, cíclicamente consustancial (aunque con variaciones, como, por otro lado, en toda su obra artística) a la época contemporánea, en la que Borges realizó su actividad creativa. Si su escritura no será, naturalmente, la de un prosista barroco, como él mismo había preanunciado, el narrador de aquel cuento genial que es «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», sabrá esperar la invasión del mundo de Tlön, «revisando en los quietos días del hotel de Adrogué una indecisa traducción quevediana (que no pienso dar a la imprenta) del *Urn Burial* de Sir Thomas Browne» (BORGES 2005: I, 474).² También Pierre Menard, escritor-transcriptor-repetidor *extra tempo* del *Quijote*, no quedará, naturalmente, sin fascinación por el episteme barroco, ya que su obra «visible» contempla «una traducción manuscrita de la *Aguja de navegar cultos* de Quevedo, intitulada *La boussole des précieux*» (2005: I, 476).

* * *

Las últimas décadas han propuesto un «renacimiento» de relecciones, reconsideraciones, revisiones de las categorías histórico-culturales, presentando, así, en el paso (no demasiado obvio) de la modernidad a la postmodernidad, un compacto universo creativo y una nueva periodización cultural, denominados por el controvertido término de «neobarroco».

Este término, «neobarroco», inaugurado por Omar Calabrese, en su ensayo de 1987, *L'étá neobarocca*, ha sido corroborado por otros aportes teóricos que han servido para fijar algunos fenómenos del debatido mundo de la crisis de la modernidad. Así, de Christine Buci-Glucksmann, con *La raison baroque* (1984), a Gilles Deleuze, *Le pli. Leibniz et le baroque* (1988), hasta *Poétique baroque de la Caraïbe*, de Dominique Chancé (2001), la postmodernidad ha releído la

² Todas las referencias a la obra borgiana proceden de la edición siguiente: Jorge Luis BORGES, *Obras completas* (en cuatro volúmenes). Buenos Aires: Emecé Editores, 2005.

cuestión neobarroca como correlato epistemológico de la crisis de la fe, de la política, de los ideales. Calabrese entiende el neobarroco, por analogía al barroco, como una categoría del espíritu contemporáneo, constituido por «categorizaciones que ‘excitan’ fuertemente el orden de sistemas, y lo desestabilizan en algunas partes, lo someten a turbulencias y fluctuaciones, y lo suspenden en la decidibilidad de los valores» (1987: 30).³ Ya Michel Foucault había intuido que el siglo xvii representa una de las épocas en la que el cambio de mentalidad resultó tan radical que el crítico francés interpretó este tránsito temporal como una fractura paradigmática con el pasado. Otro ejemplo de esta relectura de la época barroca nos proviene de Benito Pelegrín quien, en unas páginas dedicadas a Baltasar Gracián, reconoce una novedad epistemológica. Para él, más allá de una conciencia artística acentradora, típica de aquel arte «moderno» que quisiera surgir pretenciosamente como «universal», «el barroco ha devenido un valor refugio, plural, de la singularidad [...] (un barroco) irracional y reaccionario cuando la Razón era subversiva [...] *Barroco* es entonces lo irracional, lo insensato, la disidencia, que devienen subversivos» (1983: 76-77).

Acerca de la discusión sobre la hispanidad de América Latina, y al concepto de neobarroco, el cubano Severo Sarduy es probablemente el primer escritor latinoamericano en teorizar la renovación del episteme barroco. En sus *Ensayos generales sobre el barroco* (1987), observa que los autores de la tradición literaria latinoamericana, en primer lugar Sor Juana Inés de la Cruz, han estado siempre fascinados por una vocación «cosmológica» y «total». La irreverencia característica de Sarduy, influenciada por las lecturas de Lacan y Derrida, en primer lugar, llega a una crítica deconstructiva de la unificación o unidad del mundo («la violenta pulsión de unificación, el feroz deseo del Uno» —SARDUY 1974: 24), aunque la exigencia de tal necesaria justificación unitaria no es nunca completamente censurada. Mucho antes de Sarduy, José Lezama Lima, otro extraordinario cubano, reivindica la naturaleza barroca del arte latinoamericano debido a un movimiento de prés-

³ Versión nuestra al castellano.

tamos y donaciones intercontinentales: las formas barrocas europeas llegan a autonomizarse en Latinoamérica con el auxilio de un programa o de un contenido «local», americano. La identidad literaria nace, según Lezama Lima, dentro de este intercambio prolífico y no beneficia a uno desfavoreciendo al otro. Esta búsqueda del universal parangón forma parte del nuevo episteme barroco, reconocido antes por Lezama Lima y luego, por otras vías, por Alejo Carpentier. Lezama Lima, subrayando irónicamente que «el barroco es cosa nuestra», es decir cosa cubana y latinoamericana, no tiene ninguna intención de desvincularse de la relación con el origen cultural europeo. Más bien, en un panfleto publicado en 1953, precedente de su obra teórica maestra, *La expresión americana* (1957), en la cual se concentra sobre la madurez barroca de Latinoamérica, Lezama Lima define la cultura barroca iberoamericana como un connubio de creación y de dolor aceptado según los principios de la fe católica de la cual él era ferviente participante. «Una cultura asimilada o desasimilada por otra no es una comodidad [...] sino un hecho doloroso, igualmente creador, creado» (1953: 63).

El neobarroco, por lo tanto, no se presenta como un discurso repetitivo, ni como una reproposición de fórmulas anacrónicas y acrílicas; por lo contrario, para lectores y teóricos de la cultura como Sarduy o Carpentier, que acabamos de mencionar, el barroco refuerza la comprensión de la postmodernidad, en un sorprendente regreso cíclico, mediante el cual podemos interpretar algunas señales de crisis y desilusiones contemporáneas. La «re-apropiación» de una poética barroca, a justo término, toma el nombre de neobarroco, favoreciendo, de tal manera, nuevas investigaciones que abarcan el continente latinoamericano, y, con éste, lugares de escritura puestos de lado, como, por ejemplo, la literatura francófona y anglófona del archipiélago caribeño. Si bien este «nuevo» modelo barroco de lectura filosófica del mundo huye de un mero reciclaje de formas de la tradición, en realidad él acepta, por un lado, y quebranta, por el otro, el pasado, reproponiendo temas, estilos, ideologías, inconscientemente, a través del método fascinante de la variación. De hecho, no es casual que el tema musical sea

uno de los principios artísticos predilectos por los posibles autores neobarrocos; en primer lugar, Alejo Carpentier, que en *Los pasos perdidos* (1953) y en *Concierto barroco* (1974) ofrece sus estados visionarios neobarrocos en torno a la mezcla de culturas en Hispanoamérica.

La pregunta que mueve nuestra reflexión acerca de una estimulante conjetura de Borges neobarroco, proviene de una asombrosa semejanza entre, justamente, el autor cubano de *El siglo de las luces* y el escritor de *Ficciones*. Durante una entrevista entregada en Point-à-Pitre, de 1965, Carpentier, definiendo el mundo caribeño y, en línea general, el continente latinoamericano entero como complejo, caótico, extraordinario, declara que, en ese contexto, lo barroco no puede ser reducido únicamente a un estilo: la desmesura, característica típicamente barroca y, al mismo tiempo, la reproposición de temas e imágenes de la historia, mediante juegos lingüísticos y referencias insólitas, son «maravillosos» redescubrimientos de una verdadera poética que puede ofrecer una interpretación de la disposición caótica del cosmos. El barroco, lejos de ser un estilo histórico, cerrado entre los polos temporales y espaciales del siglo xvii, entonces, se define, en la concepción de Carpentier, como un «estado de ánimo» que se manifiesta en autores como Cervantes, Rabelais, en taxonomías culturales como el gótico o la arquitectura azteca, así como en el carácter visionario de la imaginación de Rimbaud hasta llegar a la densidad de las páginas de la *Recherche* proustiana. Es decir, lo barroco, como poética, se encuentra allí donde la escritura se transforma, se renueva, se abre a la mutación constante, con una capacidad combinatoria que parece agotarse y saturarse. Lo barroco no se adhiere a épocas de certezas científicas o espirituales; más bien, sería barroca toda forma de arte que, inquietamente, hila y deshila, como Penélope, el tejido que une la Verdad a cada manifestación de existencia, y en este deshilvanarse le parece insuficiente y, sobre todo, inatendible, apoyarse sobre una sola verdad, mientras que la multiplicidad y la ambigüedad más corresponden a la enigmaticidad y, quizá, incomprendibilidad del mundo. «El academismo es caracterís-

tico de las épocas asentadas —afirma Carpentier—, plenas de sí mismas, seguras de sí mismas. El barroco, en cambio, se manifiesta donde hay transformación, mutación, innovación» (1981).⁴

Confrontamos ahora esta declaración de Carpentier con la definición que Borges consigna de «barroco», publicada en el prólogo de la edición de 1954 de la *Historia universal de la infamia*:

Yo diría que Barroco es aquel estilo que deliberadamente agota (o quiere agotar) sus posibilidades y que linda con su propia caricatura [...] *Barroco (Baroco)* es uno de los modos del silogismo; el siglo xvii lo aplicó a determinados abusos de la arquitectura y de la pintura del siglo xvii; yo diría que es barroca la etapa final de todo arte, cuando éste exhibe y dilapida sus medios. El barroquismo es intelectual y Bernard Shaw ha declarado que toda labor intelectual es humorística. Este humorismo es involuntario en la obra de Baltasar Gracián; voluntario o consentido, en la de John Donne. [...] Bajo los tumultos no hay nada. No es otra cosa que apariencia, que una superficie de imágenes; por eso mismo puede acaso agradar. (BORGES 2005: I, 307)

A partir de sus palabras, es evidente que Borges no puede ser clasificado ni como barroco, ni como neobarroco, *tout court*. Para Borges el barroco es una categoría mental permanente, una constante puesta en discusión de categorías rígidas o esquematizadas; es una continua recuperación arquetípica de estilos y retóricas, en el momento en el que el espíritu creativo siente la necesidad de evadir su propia estaticidad; no es secundario que Borges abra su «otra inquisición», «La esfera de Pascal», con la frase «Quizá la historia universal es la historia de unas cuantas metáforas» y la concluya con una ligera variación, justamente, *barroca*: «Quizá la historia universal es la historia de la diversa entonación de algunas metáforas» (2005: II, 16 y 18).

Es indicativo que Pascal representa una de las figuras, entre los intelectuales barrocos, más próximas a la escritura o al sistema estético borgianos: él sintetiza el paradigma de la duda, del

⁴ Léase la transcripción de la conferencia sobre lo barroco y lo real maravilloso dada por el escritor cubano en Caracas el 22 de mayo de 1975, publicada en CARPENTIER 1981: 111-135.

escepticismo, de la inquietud que caracterizan al hombre de la edad moderna y, por extensión, el hombre de la modernidad, «un *roseau pensant*, esa infinita miseria que posee la grandeza de una razón que se revela al cabo —si lo fundamental es conocer a Dios y el mundo— frágil e insuficiente instrumento» (BUSQUETS 1992: 306). Borges nos ofrece una imagen de Pascal como intelectual «deconstruccionista», que percibe el «pensar» y el «sentir» (términos pascalianos) en su fragmentariedad: el cosmos se le presenta a Pascal (y a Borges, quizá) en su espectacularidad frenética, casi circense, y dentro de las luces psicodélicas de las estrellas interrogadas, nace un sentimiento de aniquilación y reconstrucción, de incomprendibilidad y extravío:

En aquel siglo desanimado, el espacio absoluto que inspiró los hexámetros de Lucrecio, el espacio absoluto que había sido una liberación para Bruno, fue un laberinto y un abismo para Pascal. Éste aborrecía el universo y hubiera querido adorar a Dios, pero Dios, para él, era menos real que el aborrecido universo. Deploró que no hablara el firmamento, comparó nuestra vida con la de naufragos en una isla desierta. Sintió el peso incesante del mundo físico, sintió vértigo, miedo y soledad, y los puso en otras palabras: «La naturaleza es una esfera infinita, cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna». Así publica Brunschvicg el texto, pero la edición crítica de Tourneur (París, 1941), que reproduce las tachaduras y vacilaciones del manuscrito, revela que Pascal empezó a escribir *effroyable*: «Una esfera espantosa, cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna». (BORGES 2005: II, 18)

La revalorización actual, postmoderna, del espacio y del tiempo barrocos se origina en la concepción desconsolada de un arte junto a su nadir más inferior, a sus silencios, a sus necesidades de parodiar, reciclar formas y conceptos e imágenes alegóricas que «artificialmente» (es decir, por medio del artificio) nos conducen a un gesto que no posee objetivo, a una ausencia de profundidad, a una articulación de pensamiento contemporáneas como vanidad, inutilidad, nulidad. En este aplastamiento ontológico, barroco y neobarroco, Dios no es sino simplemente supuesto, obvio, necesario,

tal vez, pero no influyente: no cabe duda de que el patetismo filosófico de Baruch Spinoza, tenido en gran consideración por Borges y por las corrientes filosóficas postmodernas, cautiva porque consiste en relativizar las cosas del mundo con una creación que acaba por ser una «casualidad» intrínseca a la realidad (es el concepto spinoziano de *natura naturans*). Spinoza atrae a Borges, mente profundamente dada al raciocinio, porque el filósofo holandés propone una razón excelsa que domina las pasiones del mundo hasta transformar, y recluir, el universo en un acto geométrico. El patetismo desemboca finalmente en un dudoso pesimismo y una atormentada laceración del sujeto («Borges y yo» en *El hacedor*): «Spinoza entendió que todas las cosas quieren perseverar en su ser; la piedra eternamente quiere ser piedra y el tigre un tigre. Yo he de quedar en Borges, no en mí (si es que alguien soy)» —2005: II, 197.

Se trata, por lo tanto, de un relativismo que en Borges proviene de frecuentar a Leibniz, cuyo sistema de pensamiento sostiene un mundo único y relativo, seleccionado entre una multiplicidad de mundos posibles; así que el posibilismo se vuelve doctrina modernísima de negación (o indiferencia) de (o a) la solución del laberinto cósmico:

Búsqueda de una anterioridad o de una autoridad, una realidad *otra*, una realidad *alta*, donde alteridad y altura se confunden en otro mundo, por encima. Podría ser el mundo posible, el mundo elegido del que hablaba Leibniz elegido, leído, libros sobre libros sobre libros que creen —sobre ese poco de realidad que había una vez— una sobrerrealidad próxima a las estrellas, próximo a los símbolos, antes de *estrellarse* y fracturarse en partes. (BLOCK DE BEHAR 1999: 73)

Borges problematiza, y quizá anticipa, las teorías acerca de la búsqueda de una poética común al tiempo crucial que históricamente él vivió, entre la tradición angustiada de la modernidad y la experimentación artística de la duda y de la negación de revelaciones metafísicas proveniente de la frecuentación de la filosofía inglesa de Hume y Berkeley. La suerte misma del escritor parece ser definida por un curioso barroquismo: «Al principio [el es-

critor] es barroco, vanidosamente barroco, y al cabo de años puede lograr, si son favorables los astros, no la sencillez, que no es nada, sino la modesta y secreta complejidad» (2005: II, 252), afirma Borges en el prólogo a la recopilación poética *El otro, el mismo*, donde parece entreverse la necesidad de la superación de un estilo barroco a favor de una poética de mayor consistencia y personalidad, que no es opuesta al barroco, pero que de éste mantiene la «complejidad», sutil, imperceptible, casi invisible. Borges declara, además, haber «renunciado a las sorpresas de un estilo barroco», pero dejando entender su interés hacia una poética que le correspondía, por lo menos, en cuanto a *ars combinatoria*, técnica de variaciones, ansia de una respuesta prefabricada a las cuestiones eternas del ser. En *El informe de Brodie*, hablando de dichas «renuncias» barrocas, Borges se confiesa:

Durante muchos años creí que me sería dado alcanzar una buena página mediante variaciones y novedades; ahora, cumplidos los setenta, creo haber encontrado mi voz. [...] Es verosímil que estas razonables razones sean un fruto de la fatiga. La ya avanzada edad me ha enseñado la resignación de ser Borges. (2005: II, 428)

Ser Borges, justamente, o «desgraciadamente», como él mismo amaba subrayar, bajo aquella ironía que fue su fuerza vital, determinante en su poética artística y humana, es alcanzar un centro, el del rostro propio, que se esconde, se desplaza, muda entre horrores, dolores e incertidumbres: este movimiento de vaivén, en forma de espiral, en forma de fuego y aire, que representa, en un último análisis, la búsqueda del otro, del yo, es aquella tensión dicotómica entre la finitud del hombre y la infinitud del gesto misterioso que subyace a cada acción humana. Bastaría con proponerse, como se prefijó Borges, el arduo trabajo de dibujar el mundo, igual que en el sueño de posesión de saber en el siglo XVII, «época trágica», «arte de la crisis», «mundo como confuso laberinto», según las célebres expresiones de José Antonio Maravall (1985: 249-254 ss):

Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo. A lo largo de los años puebla un espacio con imágenes de provincias, de reinos, de montañas, de bahías, de naves, de islas, de peces, de habitaciones, de instrumentos, de astros, de caballos y de personas. Poco antes de morir, descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara. (BORGES 2005: II, 248)

Bajo esta lectura, nos parece que Borges pueda considerarse autor barroco, y más bien, neobarroco, en el sentido de una operación intelectual y artística que, como sostiene Gillo Dorfles, «individualiza el abandono (o la caída) de todos los caracteres de orden y simetría, y entrevé el adviento (no siempre positivo, pero tampoco necesariamente negativo) de lo desarmónico y asimétrico».⁵ Se trata de la misma «oscilación», que en nuestro caso podríamos definir como «neobarroca», que Eco otorga a la estructura básica de la «obra abierta», una oscilación ineliminable, un «inestable equilibrio entre la iniciativa del intérprete y la fidelidad a la obra» (ECO 1999: 13).

La producción borgiana, entre otros y sí mismos, yo y espejos, desenmascara un engranaje de juegos y laberintos que, parodiando, simulando, falsificando, construyen (o de-construyen) una imagen de sí que continuamente se posee y se pierde, se agarra y se re-encuentra trágicamente multiplicada.

Por ello, a Borges le interesa del barroco aquella «verdad de la duda, que consiste en hacer de la verdad no una posesión, sino una aspiración y una conquista», que «cuestiona la supuesta coincidencia entre el ser y el parecer, entre el objeto y la mente que aprehende» (BUSQUETS 1992: 302). No obstante el método cartesiano se configure, según Borges, como una severa reducción de la multiplicidad y de la diversidad a formas simples y geométricas, el argentino dedica un poema, tal vez irónico, a Descartes (en *La cifra*), sobre la duda benéfica que vuelve inaceptable todo esquema maniqueo, toda subdivisión naturalística:

⁵ DORFLES, Gillo. *Architettura ambigua*, Bari: Dédalo, 1985, citado en CALABRESE 1987: 18.

Soy el único hombre en la tierra y acaso no hay tierra ni hombre.
Acaso un dios me engaña.
Acaso un dios me ha condenado al tiempo, esa larga ilusión.
Sueño la luna y sueño mis ojos que perciben la luna. (2005: III,
323)

«Cambio violento» respecto de los estilos precedentes, según Emilio Orozco en su capítulo sobre el barroquismo, «el Barroco pierde la confianza en lo natural incluso en la experiencia de los sentidos. Recordemos una vez más la expresión, tan bien repetida más de una vez en nuestro Barroco, de que ese cielo azul que todos vemos *ni es cielo ni es azul*» (1975: 45 —en cursivas en el original). Este juicio de Orozco resulta asombroso por su modernidad. La duda sistemática y la incertidumbre de definición «lingüística» (sobre objetos, acciones, pensamientos, opiniones) sorprenden, en el ejemplo presentado, por su actualidad y, en cierto modo, repetitividad. La vida es variadamente interpretable, parecen insistir los artistas barrocos. Las luces y las sombras, como en las pinturas de Caravaggio o de Rubens, iluminan y «desbordan», u oscurecen, zonas peligrosas u ocultas, silenciadas en precedencia.

En esta tensión entre finitud e infinitud que el Barroco propone como poética propia, original, autónoma, tensión de antónimos, raramente resuelta y siempre entre pliegues, como sugiere Deleuze, el Neobarroco descentra el centro armónico de las oposiciones, transfiriéndolo hacia una utopía en la que reina el vacío, la imposibilidad de la respuesta, la tragedia, el desmembramiento. Sarduy insistía no sólo en el silencio de una presencia metafísica, sino también en una configuración ya híbrida de cuerpos, rostros, respuestas, escrituras. De esa forma, al faltar el sentido que empuja lo existente a la realización de sí, el Neobarroco se propone como episteme subversivo, en definitiva como general incertidumbre, dentro del cual la «violenta pulsión del Uno», según la frase de Sarduy, se anula, o mejor, se abre a una escritura múltiple, *différente*, podríamos decir con Derrida, desestabilizante.

Sin embargo Borges, como Calvino por otro lado, no puede ser reconducido a una desmesura aniquiladora. La escritura de Bor-

ges vive dentro de estas contradicciones y su juego laberíntico, que abarca géneros, códigos, alterándolos, con la gracia y el implante arquitectónico estructuradísimo de la variación barroca, se revela como una abismal inquietud para la eternidad, la muerte, la vida antes y después de la vida.

La descentración del género literario representa, a nuestro ver, aquel «desequilibrio» fecundo que proviene de los artificios de una escritura neobarroca que procura el asombro, la desmitificación de cualquier esquema prefijado, y también la compañía inteligente del lector.

De hecho, no hay nadie como Borges que, en lengua castellana, ponga en discusión la tradición del concepto mismo de género literario. Maestro absoluto del palimpsesto, muchos de sus cuentos parecen más bien ensayos y el lector no sabe con certeza a qué atenerse. Tal cosa ocurre, por ejemplo, con *Pierre Menard, autor del Quijote*. El mundo clasificatorio parece, en una atenta investigación, volverse *flou*, eliminando las barreras entre un género y otro, entre una forma y otra. Los relatos en función utópica problematizan con vehemencia la misma validez de la utopía como pensamiento y literatura; en esto, es discípulo de Wells y otros narradores ingleses distópicos, y precursor de toda una atmósfera que los escritores del siglo xx de Europa Central y Rusia (como Platonov y Nabokov) han puesto en evidencia. El mundo rígido del relato policial, que Stevenson definía como «ingenious but lifeless» (ingenioso pero sin vida), se revela en toda su artificialidad. Y esta afirmación, en principio demoledora, en cambio le resulta, si pensamos en los *Seis problemas para don Isidro Parodi*, escrito en colaboración con Adolfo Bioy Casares, o en *La muerte y la brújula*, extraordinariamente constructora, proficua, feliz. Señalamos también la oscura decisión de no escribir nunca novelas (con la conspicua excepción de escribir, por lo menos, «sobre» *Don Quijote*), género, como es notorio, detestado por el autor argentino, y de refugiarse, más bien, en una forma narrativa en la frontera entre el cuento breve (casi una imitación contemporánea de los «exempla» medievales) y el ensayo, cuyo ideal es la brevedad y la confusión de am-

bos modelos de escritura. A través de la re-utilización de procedimientos típicos de la poética barroca, como la paradoja y el placer estético-intelectual suscitado por el uso de las palabras, Borges crea un «principio narrativo» dominante en su narrativa, como bien subraya Humberto Núñez-Faraco:

Through the use of irony, parody, and paradox, the reader is left with an uncomfortable, yet intriguing taste of deceit. Such a feeling generates, nevertheless, an intellectual and aesthetic pleasure which is due to its intrinsic ambiguity. Borges's technique consists, among other things, in mixing a number of ingredients that do not cancel each other but neither fuse in perfect accord. In fact, their effect is so overwhelming that they can easily deceive the reader as to the essential nature of the narrative. This disparity produces a semantic and logical *tension* that is unresolvable as long as we remain within the boundaries of the text, that is, within the author's fabrication of lies and tricks. We cannot leave this fabric, however, without losing the story altogether. (2001: 226 —cursivas mías.)

Borges crea géneros nuevos, mundos nuevos, formas nuevas, nuevos espejismos; finalmente, crea una nueva estética en que la ficción parece más profunda que la realidad. De esta teatralidad *trompe-l'oeil*, Borges crea así personajes que nunca existirían pero que podrían existir, con una existencia absolutamente auténtica (o ficticiamente real) aunque sea sólo en el papel. Entre palimpsestos y revisión (o, si se quiere, alteración) de los géneros literarios, Borges cambia definitivamente las estructuras mentales del lector, subvierte las categorías de la comunicación escrita, adopta una postura marginal y en esta marginalidad construye una propia epistemología. No por nada Borges convirtió el género periodístico en un género literario: la conversación-entrevista. La más profunda y humana de entre las múltiples que se le hicieron es la colección de diálogos intitulada *Borges el memorioso* (CARRIZO 1986), donde el placer intelectual y la ironía son puestos a la orden del lector. Otra muestra de esta pasión por lo marginal es evidente en las antologías de diversos temas, escritas en solitario o en colabo-

ración. En modestos volúmenes, Borges hace una recreación de esos discursos y les permite funcionar como artificios literarios. Tomando textos y tradiciones provenientes de diversas fuentes y culturas, los animales, el cielo, el infierno y los sueños pasan a ser «personajes». *Manual de zoología fantástica* (en colaboración con Margarita Guerrero, 1957), *El libro del cielo y del infierno* (en colaboración con Adolfo Bioy Casares, 1960) y *El libro de sueños* (1976) conforman una trilogía particular. La marginalidad de Borges consiste en una reconsideración del panorama teórico de la literatura desde la ficción o la escritura literaria, en un cautivar la atención sobre los peligros y beneficios del olvido y sobre lo que compone la posibilidad de la eternidad aun en la experiencia de la temporalidad. Aunque esto pueda dar por resultado, desconsoladamente, como Borges escribe en «Una rosa amarilla», de *El hacedor*, el que los libros no sean nada, ni «un espejo del mundo, sino una cosa más agregada al mundo» (2005: II, 184).

Borges, rompiendo con la tríada básica de la comunicación, altera, con una filosofía que no pretende ser sistemática, la monótona repetición de los hechos del universo y busca en éste una trascendencia iluminadora. Los mundos nuevos y las formas nuevas, los artificios y la recreación discursiva emergen de una influencia decididamente barroca, casi como si Borges fuese un nuevo Copérnico, en búsqueda de renovadas experimentaciones que, finalmente, no hacen que decrezca la distancia entre las certezas científicas y espirituales, y los fogosos deseos de conocimiento y de muerte. El «texto» total de Borges se revela, según las investigaciones de Umberto Eco, «potencialmente sin fin» (1999: 15). Eco recuerda, además, que la naturaleza de un texto no puede basarse en la idea de una significación definitiva y definitoria; a este propósito, conectándose con la práctica de la reconstrucción, Eco refiere que la teoría de Derrida se apoya toda en «el poder del lenguaje, y su capacidad de decir más de lo que no pretende decir literalmente» (1999: 329). Esta capacidad subyacente al texto varía y se adecua también a la obra «abierta» borgiana.

Borges oscila, perplejo, entre la nerviosa, pasiva aceptación de la imposibilidad de un verdadero, último conocimiento, y la per-

suasión de que la razón humana, por justificar su existencia, debe reconocer una intervención divina, fuera de las capacidades intelectivas. Por eso, el laberinto puede ser la morada del Minotauro que, a pesar de su aspecto monstruoso, querido también por dioses vengadores, se revele como casa de espera de un liberador; o el abismo infernal de la biblioteca de Babel, en que no existe ningún centro, y que se reduce geoméricamente a «una esfera espantosa, cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna» (2005: II, 18). No es, entonces, ni escándalo, ni motivo de incoherencia, presentar una contrapropuesta a esta línea famosa: su revés podría destacarse de entre las palabras de la conferencia de Borges intitulada «La inmortalidad»: «En cualquier momento estamos en el *centro* de una línea infinita, en cualquier lugar del *centro* infinito estamos en el *centro* del espacio, ya que el espacio y el tiempo son infinitos» (2005: IV, 190).

Toda la obra de Borges vive justamente de esta tensión de opuestos que, expresándose en géneros inseguros e intersecantes, construye y de-construye una poética neobarroca sin garantía de certezas, que se manifiesta en las imágenes barrocas de un espacio arquitectural cerrado, pero abierto en todos lados, de un sueño que concibe la vida y el arte, de un caos que es la verdadera apariencia del universo, del laberinto donde el centro se desvanece, por voluntad ajena.

* * *

Quizá, detrás de estos espejismos barrocos y neobarrocos, de este trabajo intelectual que desgasta y enaltece, que humilla y alegra la razón y los sentidos, haya otra posibilidad, la última, aquélla del retorno a la simplicidad del lenguaje, sin metáforas banales y azarosas, ni vilipendios filosóficos y lingüísticos: quizá el poeta quiera, como el Góngora arrepentido por tanta soberbia, de «Los conjurados», «volver a las comunes cosas: / el agua, el pan, un cántaro, unas rosas» (BORGES 2005: III, 534).