

ELOGIO DEL CAOS (Y DE SU ORDEN).  
BRÚJULAS, PALOMARES Y OTROS  
BARROQUISMOS EN BORGES Y CALVINO\*

A *Nadia Lie*

Que me quereis, perpétuas saudades?  
Com que esperança ainda me enganais?  
Que o tempo que se vai não torna mais,  
e se torna, não tornam as idades.

Razão é já, ó anos!, que vos vades,  
porque estes tão ligeiros que passais,  
nem todos para um gosto são iguais,  
nem sempre são conformes as vontades.

Aquilo a que já quis é tão mudado  
que quase é outra causa: porque os dias  
têm o primeiro gosto já danado.

Esperanças de novas alegrias  
não mas deixa a Fortuna e o Tempo errado,  
que do contentamento são espias.  
(Luis de CAMÕES, *Soneto CVII*)

El señor Palomar, el más borgiano (y quijotesco) de los personajes calvinianos, cree que si tuviera un telescopio, herramienta barroca por antonomasia —«alegórico instrumento... borroso», lo define Borges en «El reloj de arena» en *El hacedor* (2005: II, 200)—, «le cose sarebbero più complicate sotto certi aspetti e semplificate sotto altri; ma, ora come ora, *l'esperienza* del cielo che interessa a lui è quella a occhio nudo, come gli antichi navigatori e i pastori erranti» (CALVINO 1983: 44-45 —cursivas mías).

Lo que sigue es, más bien, la «declaración amorosa» de algunos tópicos que suscitan, desde algunos años, nuestra atención: el estudio de dos genios literarios del siglo xx (y en este caso, no nos arrepentimos de utilizar superlativos excesivos en el ámbito de la crítica literaria); la rediscusión de ciertas periodizaciones culturales; finalmente, la «especial disposición de ánimo» del compara-

\* El texto transcribe la conferencia (*Staff Seminar*) presentada en la Katholieke Universiteit Leuven, el 24 de mayo de 2005, como conclusión de mi estada como Postdoctoral Visiting Fellow (Coimbra Group Scholarship Programme).

tista que se atreve a «percer des frontières», como sugiere Julien Gracq. La «comparabilidad» de cualquier texto independientemente de su contexto social, económico, político o cultural, teorizada por Claudio Guillén (1985: 138), y que representa una característica única, intrínseca al discurso literario, casi una especie de «meta-naturaleza» de los objetos de la comparabilidad, ha apoyado nuestros pensamientos. La comparabilidad, además, se refuerza con aquella «operación de la mente del lector» que es la acertada definición de Michael Riffaterre en lo que concierne la intertextualidad:

Intertextuality necessarily complements our experience of textuality. It is the perception that our reading of the text cannot be complete or satisfactory without going through the intertext, that the text does not signify unless as a function of a complementary or contradictory intertextual homologue. (1984: 142-143)

Este preámbulo justificativo tiene su razón de ser. Para John Barth, defensor combativo de la literatura de la *exhaustion* y del *replenishment*, palabras que se colocan más allá de su misma significación originaria de cansancio espiritual y satisfacción lúdica, Borges y Calvino representan autores «paralelos», no obstante presenten características comunes como «a clear, straightforward, unmannered, nonbaroque, but rigorously scrupolous style».<sup>14</sup> Nuestra reflexión sobre estos autores parte justamente de la frase mencionada de Barth con la que nuestra lectura no coincide. Detengámonos en el adjetivo «nonbaroque». Sólo una interpretación «clásica» podría encasillar el barroco en una forma estereotipada que en nada estaría relacionada con las formas y recorridos de la postmodernidad. Ya lo recordaba José Antonio Maravall, quien definía el barroco como «época trágica», «arte de la crisis», «mundo como confuso laberinto» (1985: 249-254 ss). Como es sabido, los últimos decenios han asistido a un renacimiento de relecturas, reconsideraciones, revisiones que han observado, en el paso (no demasiado obvio) de la modernidad a la postmodernidad, un com-

<sup>14</sup> John BARTH, «“The Parallels!” Italo Calvino and Jorge Luis Borges», en *Context. A Forum for Literary Arts and Culture*. n.º 1, edición electrónica. <<http://www.centerforbookculture.org/context/no1/barth.html>>.

pacto universo creativo, una nueva periodización cultural, que ha encontrado su justificación en el término «neobarroco». Éste, inaugurado por Omar Calabrese, en su ensayo de 1987, *L'étá neobarocca* (La edad neobarroca), ha sido corroborado por otros aportes teóricos que han servido para fijar algunos fenómenos del controvertido mundo de la crisis de la modernidad. Así, de Christine Buci-Glucksmann, con *La raison baroque* (1984) a Gilles Deleuze, *Le pli* (1988), Europa ha releído la cuestión neobarroca como correlativo epistemológico de la crisis de la fe, de la política, de los ideales. A propósito de Gracián, Benito Pelegrín afirma que más allá de una conciencia artística acentradora, típica de aquel arte «moderno» que quisiera surgir pretenciosamente como «universal», «el barroco se ha vuelto 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 se vuelven subversivos» (1983: 76-77).

Oscilando entre «prolongaciones» y «transgresiones», de las que, sin embargo, está tejida toda la historia del pensamiento humano, la literatura presenta un marco neobarroco muy rico y variado. De Robert Coover a Carlos Fuentes, de Thomas Pynchon a Guillermo Cabrera Infante, de Haroldo de Campos a Oswald de Andrade, la vegetación literaria que ha sido identificada con el término «neobarroco» es lujuriosa. Encima de todos sobresale, escritor y teórico neobarroco *par excellence*, Severo Sarduy.

El barroco, en la lectura visionaria de Sarduy, resulta ser una «copia» de la crisis de la modernidad. Neobarroco es modernidad, crisis de un sistema cultural que consideraba la verdad última como transmisión de una fe cierta, invencible, orgullosa. El barroco era arte de propaganda, arte didáctico y de moraleja, arte casi catequista, profundamente religioso, pero al mismo tiempo, dramáticamente dudoso. El neobarroco se sitúa en una postura de asimilación y rechazo, aculturación y regeneración, en una posición de paso de una verdad afirmada a una verdad cuestionada, si no negada. Escribe Sarduy:

El barroco actual, el neobarroco, refleja estructuralmente la inarmonía, la ruptura de la homogeneidad, del logos en tanto absoluto, la carencia que constituye nuestro fundamento epistémico. Neobarroco del desequilibrio, reflejo estructural de un deseo que no puede alcanzar a su objeto, deseo para el cual el logos no ha organizado más que una pantalla que esconde la carencia [...] Neobarroco: reflejo necesariamente pulverizado de un saber que sabe ya que no está «apaciblemente» cerrado sobre sí mismo. Arte del destronamiento y la discusión. (1972: 183)

Resulta siempre fastidioso deber encañalar autores, períodos o estilos dentro de un cauce que necesita de clasificaciones; es, además, difícil poder pensar en la producción de los autores antes citados, sin la referencia culturoológica del episteme barroco. El término «neobarroco», tal como lo declara Omar Calabrese, es probablemente más cómodo y *à la mode* que el de «postmanierismo», pero los dos términos están de alguna manera fuertemente relacionados entre sí por ser vectores de una crisis de valores en acto en los dos últimos siglos de pertenencia histórica.

Quizá, entonces, sería mejor tener en cuenta también la expresión «postmanierismo», determinada por una fuerte crisis del humanismo, debida a la negación de la naturaleza como guía «materna» de los afectos y de los destinos humanos, y negación de la relación armoniosa entre el cosmos y el hombre; negación del alma como receptáculo del bien y posibilidad de la trascendencia; negación de Dios como ente sumamente bueno; negación de la fe en la Encarnación del Verbo divino y negación, finalmente, de la propia salvación. Respecto a la justificación de la importancia del manierismo y su asombrosa cercanía con los cánones estéticos revueltos del arte del xx, Arnold Hauser ha dedicado algunas páginas penetrantes a la cuestión de la problemática manierismo-barroco y la revalorización de aquél:

En el nuevo arte, que rompe con los principios del Renacimiento y del humanismo, lo espiritual se expresa desfigurado, haciendo saltar, disolviendo lo material, la forma sensible, la fenomenalidad inmediata; es decir, por la deformación de lo ma-

terial. Cuando, al contrario, hay que subrayar lo material, la belleza corporal, la armonía ornamental, la forma se independiza y entonces es el espíritu el que es violentado, encadenado y esquematizado. (1969: 27-28)

El síndrome barroco llega, por ende, hasta nuestros tiempos. El barroco pasa al estadio «neobarroco» a través de una nueva función que Sarduy detalla de la siguiente manera:

Espacio de dialogismo, de la polifonía, de la carnavalización, de la parodia y la intertextualidad [...] Red de conexiones, de sucesivas filigranas, cuya expresión gráfica no sería lineal, bidimensional, plana, sino en volumen, espacial y dinámica. (1972: 175)

No resultan, por lo tanto, sin sentido las famosas palabras de Borges que declaraba en «La belleza no es un hecho extraordinario», quizá con espíritu irónico: «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 Gracián» (BORGES 1992: 59).

Llamaremos «barroquismo» a aquella percepción lucidísima de una época, como aquella de los descubrimientos científicos y las «maravillas» del siglo xvii, cíclicamente consustancial (aunque con variaciones) a la época contemporánea, en la que Borges y Calvino realizaron su actividad creativa. Es barroca en ambos autores la confluencia de ciencia y literatura, así como barroco resulta siempre, en ambos, el procedimiento constante de estilización, ironía, parodia, repetición tal vez como homenaje o como crítica, según lo que Beatriz Sarlo ha teorizado como «estrategia típica de la escritura» del siglo xx: «Roland Barthes y Julia Kristeva pensaron al texto como un tejido cuyos hilos vienen de otros textos. En el límite, la literatura es la práctica de escribir sobre lo escrito antes, en otra parte, en otras circunstancias».<sup>15</sup>

El barroquismo de Borges y Calvino tiene origen en dos aspectos interrelacionados: por un lado, una preferencia por la parodia

<sup>15</sup> Beatriz SARLO, «Lectura, cita, reescritura», en *Revista Clásica: Arte & Cultura*, en <<http://www.revistaclasica.com.ar/99-12/nota02.htm>>.

como acto consciente y voluntario del autor (lo que hace la parodia «más impresionante que la involuntaria», según la asección de Harold Bloom —1975: 38); por el otro, la naturaleza filosófica de la escritura de ambos autores, que se basa sobre el fundamento de la repetición como tradición y transgresión. Apunta Lisa Block de Behar a este propósito: «Las repeticiones no difieren pero al mismo tiempo nunca son las mismas, las copias apuntan hacia una inmortalidad melancólica, y la eternidad al claro de las estrellas, o en clave de luna» (1999: 70). Calvino reconocía, por ejemplo, la influencia (otra variante de la repetición) que el autor argentino tuvo en la creación literaria italiana de la posguerra, en un retrato justamente célebre que parece, más bien, un «autorretrato» elaborado sobre el tópico de la cita y de la estilización, en el estilo provocativo de Rembrandt o Rubens.

Calvino afirma registrar en Borges «una idea de literatura como mundo construido y gobernado por el intelecto». Esta frase puede ser leída como el autorreconocimiento que Calvino percibe como factor consustancial de «su propia» idea de literatura:

È questa un'idea controcorrente rispetto al corso principale della letteratura mondiale del nostro secolo, che tende invece nel senso opposto, cioè vuol darci l'equivalente del coacervo magmatico dell'esistenza, nel linguaggio, nel tessuto degli eventi, nell'esplorazione dell'inconscio. Ma c'è pure una tendenza della letteratura del nostro secolo, certamente minoritaria, che ha avuto il suo sostenitore più illustre in Paul Valéry — e penso soprattutto al Valéry prosatore e pensatore — che punta su una rivincita *dell'ordine mentale sul caos del mondo*. Potrei cercare di rintracciare i segni d'una vocazione italiana in questa direzione, dal Duecento al Rinascimento al Seicento al Novecento, per spiegare come scoprire Borges sia stato per noi veder realizzata una potenzialità vagheggiata da sempre: veder prendere forma un mondo a immagine e somiglianza degli spazi dell'intelletto, abitato da uno zodiaco di segni che rispondono a una geometria rigorosa. (2001: 1293-1294 —cursivas mías.)

La reivindicación (y ya éste es un término particularmente borgiano) del «orden mental sobre el caos del universo» no sólo

reenvía a Borges, Calvino y Valéry sino también a aquel barroco que ya no es desmesura, masa informe y caótica, sino, más bien, forma perfectamente geométrica que se mueve en su interior mediante serpentinas, laberintos, sinuosidades, concatenaciones infinitas, y busca constantemente un orden unitario, sofocado a menudo por la misma forma rígida que lo compone. Así, Borges interpreta a Valéry como la personificación de «los laberintos del espíritu»; además, su muerte sería, antagónicamente, una «vida» sensible a todo hecho, a todo «estímulo que puede suscitar una *infinita serie* de pensamientos» (BORGES 2005: II, 69 —cursivas mías). Calvino inserta a Borges en el proceso de la tradición cerebral de aquellos barrocos *post litteram* que saben sugerir en la dureza del cristal «aberturas vertiginosas al infinito, e ideas, ideas, ideas» (2001: 1294).

El criticismo ético, la filosofía de la literatura, las reflexiones sobre el acto de la literatura permiten observar que ambos autores abren la puerta a una semiconsciente «filosofía de la metaficción»<sup>16</sup> (semiconsciente porque nunca en Borges o en Calvino la filosofía es percibida como instancia sistemática y definitoria). Si la metaficción es «una polivalente problematización de la perspectiva crítica, reflexiva, analítica o lúdica de lo que se narra refleja sobre sí» (KRYNSKI 2002: 186 —traducción mía), entonces, en las obras de Borges y Calvino, la metaficción, «instrumento heurístico que facilita el descubrimiento de un complejo sistema de signos» (KRYNSKI 2002: 189), representa, conforme el pertinente juicio de Wladimir Krysinski: «A specific worldview, thereby defining the writer's epistemological position vis-à-vis narration and representation as well as toward the general or particular meanings of a given literary work» (2002: 189). Por lo tanto, según Krysinski, si el concepto básico de la escritura borgiana reside en su «infinito hermenéutico» (2002: 192), mediante sus modelos y objetos que poseen posibilidades interpretativas múltiples (el laberinto, la rosa, el tigre), para Calvino, los mismos símbolos y las estructuras propuestas son ya, autónomamente, «un modelo epistemológico para

<sup>16</sup> Es la sugerencia de Deborah KNIGHT, «Intersections», en GARCÍA, KORSMEYER & GASCHÉ 2002: 25.

entender y desafiar el mundo» (2002: 199): la filosofía calviniana de la metaficción presupone, entonces, «realizar un conocimiento práctico de la literatura para ejercerla como síntesis de retóricas, modelos narrativos, mosaico de estilos» (2002: 198). Quizá, esta dimensión cognoscitiva de la escritura, que maneja la literatura y las ideas, la ciencia y el deleite en un único goce estético, se produce en Borges y Calvino como mecanismo de una enseñanza «contrarreformista» para disolver la idea de una literatura estática, inmóvil, tan sólida y áspera que no admitiría la «intercambialidad de los escenarios metafísicos» (CALVINO 2001: 1293).

La epistemología se transfigura en Calvino en un verdadero «emblema» barroco, un conjunto de cristal y flama, es decir, de lo racional y lo vital, de lo biológico-científico y lo sensible-afectuoso. El rigor geométrico, que Calvino representa a través de la metáfora del cristal en varios momentos de *Ti con zero* (1967: 41 ss), no se resuelve en una provisoria «jaula racional de elementos indefinidamente combinables» (1997: 293), sino que postula la absoluta necesidad del elemento sensible-afectuoso de aquella flama que, en términos tomistas, permite el golpe del conocimiento auténtico.

También en Borges se refleja barrocamente el emblema del cristal y de la flama, antes mencionado: la *forma mentis* borgiana, atraída por una razón especulativa absoluta, se relaciona más con Spinoza que con Tomás de Aquino. Sin embargo, su tentativa de enjaular el universo en un acto geométrico nunca se demuestra sólo «cristalizada»; más bien, como en Calvino, la «flama», que ambos autores intentan esconder o simular, reaparece como un Ave Fénix, en brújulas, *orbis tertius*, palomares y en viajeros de invierno, que representan infatigables puntos de indagación sobre la realidad.

El *more geometrico* spinoziano (es decir, aquella percepción del divino universo o del universo como divinidad dentro de los angostos y rigurosos perímetros de la metodología geométrica) es, por así decir, deconstruido en la lectura borgiana y calviniana. La geometría del filósofo holandés no es negada (el mundo puede siempre constituirse como una variación literaria de Dios), sino que es

puesta en jaque su absoluta funcionalidad. La geometría se alterna a una inquieta, posible búsqueda de un centro afectivo que explique lo que está detrás del espacio geométrico del universo. Lo explica bien uno de los últimos poemas de Borges en el que el autor admite que existe un centro en el laberinto de Cnosso, y este punto no es su salida, sino su mismísimo centro, podríamos decir con Cortázar, en el que reside María Kodama; también el primer episodio de la fenomenología cotidiana del señor Palomar, la vista de las ondas, puede prefigurar esta imposibilidad de cerrar las puertas de la sensibilidad individual. En ambos autores, de los que daremos dos ejemplos enseguida, el barroquismo se enlaza con la percepción artística de un quid que, simplificando los mecanismos de la realidad, vivifica la experiencia y pone en duda los esquemas filosóficos recorridos. He aquí el episodio de la observación de las ondas y su contrapartida borgiana:

Comunque il signor Palomar non si perde d'animo e a ogni momento crede d'essere riuscito a vedere tutto quel che poteva vedere dal suo punto d'osservazione, *ma poi salta fuori sempre qualcosa di cui non aveva tenuto conto*. Se non fosse per questa sua impazienza di raggiungere un risultato completo e definitivo della sua operazione visiva, il guardare le onde sarebbe per lui un esercizio molto riposante. [...] E forse potrebbe essere la chiave per padroneggiare la complessità del mondo riducendola al meccanismo più semplice. (CALVINO 1983: 8 —cursivas mías.)

Aquí está la moneda de hierro. Interroguemos  
las dos contrarias caras que serán la respuesta  
de la terca demanda que nadie no se ha hecho:  
¿Por qué precisa un hombre que una mujer lo quiera?  
Miremos. En el orbe superior se entretejan  
el firmamento cuádruplo que sostiene el diluvio  
y las inalterables estrellas planetarias.  
Adán, el joven padre, y el joven Paraíso.  
La tarde y la mañana. Dios en cada criatura.  
En ese laberinto puro está tu reflejo.  
Arrojemos de nuevo la moneda de hierro  
que es también un espejo magnífico. Su reverso

es nadie y nada y sombra y ceguera. Eso eres.  
De hierro las dos caras labran un solo eco.  
Tus manos y tu lengua son testigos infieles.  
Dios es el inasible centro de la sortija.  
No exalta ni condena. Obra mejor: olvida.  
Maculado de infamia ¿por qué no han de quererte?  
En la sombra del otro buscamos nuestra sombra;  
en el cristal del otro, nuestro cristal recíproco.  
(BORGES 2005: III, 176)

Cristal y flama representan las oposiciones barrocas que procuran un lugar de síntesis, lo que Severo Sarduy llama «la violenta pulsión de unificación, el feroz deseo del Uno» (1974: 24). Justamente Sarduy reconoce la existencia de dos períodos barrocos y ambos están relacionados con los cambios del concepto de «universo». El primer «barroco» es aquello «galileiano», en que se destaca no sólo la crítica cosmológica (la tierra al centro del universo), sino también la idea según la cual el aspecto perceptible de un fenómeno o de un objeto no explica la ontología del fenómeno o del objeto. La observación y la existencia de fenómenos «invisibles» son las estrategias filosóficas que Sarduy aplica, irreverentemente, a su lectura del arte neobarroco:

La cosmología actual y su posible *retombée* en un neobarroco [se repite con] la misma estrategia discursiva de Galileo: la subversión, o la desintegración de una imagen coherente del universo, tal y como la acepta en un momento dado la humanidad entera, en algo tan abrupto e inaceptable que no puede realizarse más que bajo los auspicios de una demostración legal, de una demanda jurídica basada en la eficacia de los signos y en su mayor alcance: la nueva ley como teatralidad. (1974: 20)

De la misma manera que el mecanismo escénico utilizado por Calderón, cuyos personajes ponen en severa discusión (si no en duda) el eje vertical hombre-Dios, criatura-creador, el cual se desestabiliza. El paralelo con el mundo de la crisis de la modernidad está claro: el mundo barroco es un mundo descentralizado, que refleja alegoría, ilusión, sueños, en que el Sol no es el centro del universo y la naturaleza «revuelta» del universo se expresa en el

modelo neobarroco adaptado al siglo xx, en el lenguaje inquieto de Borges, Calvino y otros herederos de la tradición del siglo xvii.

Con razón, las perplejidades propuestas por Borges y Calvino, la estrategia discursiva que enfatiza la racionalidad y la geometría de la realidad, el juego de la paradoja, de la cita y otros espejismos, representan la oscilación entre el orden buscado y el desorden proclamado, una «especie de viaje a la fuente de la multiplicidad», según la sugestiva lectura de Starobinski (1993: xxx). ¿No es quizá barroca la solución borgiana según la cual «*La biblioteca es ilimitada y periódica*. Si un eterno viajero la atravesara en cualquier dirección, comprobaría al cabo de los siglos que los mismos volúmenes se repiten en el mismo desorden (que repetido, sería un orden: el Orden)»? (BORGES 2005: I, 505). Y Calvino, ¿no parece multiplicar las apariencias de las finitudes a través de su viajero, en una noche de invierno, que intenta ordenar un libro desordenado, desorden que compone, en última análisis, el Orden del Libro? ¿Por qué no pensar en la muerte casi subitánea y «biográfica» del señor Palomar, que parece ser un homenaje a Borges y una alusión directa a las últimas líneas de algunos cuentos borgianos, entre los más célebres, como *Funes el memorioso*, *El milagro secreto*, *La muerte y la brújula*?

Ambos autores perciben del mundo su versión provisoria, fragmentada, incompleta, y tejen el elogio de este descubrimiento. Sin embargo, la literatura se repropone en ellos como lugar de la recomposición del caos, un punto de observación, un auténtico «palomar», que, podríamos decir con Paul Valéry, se eleva más allá de lo sensible, de las emociones inmediatas, de las jaulas generadas por los retorcidos pensamientos humanos. La literatura de Borges y Calvino es sólo aparentemente proyectada hacia el vacío. El vacío funciona como acumulador y papelera de reciclaje de átomos, brújulas, espejos, células; pero eso permite que se especule, se juzgue, se opine sobre la forma del mundo, y permite, sobre todo, que entre vacío y plenitud estética se entable una red de relaciones que posibilitan nuevos paradigmas y, por lo tanto, nuevas lecturas del mundo. En estos jardines de senderos que se bifurcan y castillos de destinos cruzados, ambos autores eligen la imaginación como

amalgama de cristal y flama, el ensayo (o ficción) pseudocientífico sobre Pierre Menard, casi más famoso que el mismo Cervantes, y la reflexión sobre el origen primigenio de la vida, en las historias de Priscilla («Mitosi», «Meiosi», «Morte»), en *Ti con zero*.

El punto de contacto principal entre Borges y Calvino es reconocerse en aquel espíritu melancólico que rige las observaciones y especulaciones de ambos. La melancolía consiste no tanto en un estado de ánimo que gobernaría psique y escritura (eso sería contradecir las intenciones mismas de ambos autores), cuanto en una reiteración estética de la nostalgia del origen, un *Sensucht* que involucra niveles mitológicos y cuestiona temáticas como la vida, la evolución y repetición del hombre, la intercambialidad de los destinos, las metodologías filosóficas que paradójicamente intentan explicar (o sea, simplificar) la complejidad del universo por medio de la razón humana. Es a este propósito que Calvino reconocía en Dante y Galileo una pasión cognoscitiva consustancial a la misma operación estética, «l'opera letteraria come mappa del mondo e dello scibile, lo scrivere mosso da una spinta conoscitiva che è ora teologica ora speculativa ora stregonesca ora enciclopedica ora di filosofia naturale ora di osservazione trasfigurante e visionaria» (2001: 233). Es suficiente pensar en los personalísimos *Nueve ensayos dantescos* para entrever que Borges hubiera, sin duda, subrayado esta afirmación de Calvino. Además, Borges recuerda en «Del culto de los libros» que «en las obras de Galileo abunda el concepto del universo como libro», concepto que él mismo ha imitado y revigorizado, y añade los nombres de aquellos autores, como sir Thomas Browne, Mallarmé, para los cuales la lengua de este libro (que es el universo) es matemática, y el mismo universo, el «justificante» de un solo Libro; o como Bacon, el cual «pensaba que el mundo pudiera ser reducido a formas esenciales (temperaturas, densidad, pesos y colores), que componían, en número limitado, un *abecedarium naturae* o serie de letras con las que se escribe el texto universal» («Otras inquisiciones» —2005: II, 99).

Spinoza, en cambio —al que Borges dedicó dos sonetos, respectivamente en *El otro, el mismo* (1964) y en *La moneda de hierro*

(1975)—, además de comprometerse toda su vida a escribir, sin éxito, un ensayo sobre la filosofía del judío, aparece como un personaje ficcional más que como el filósofo cuyo sistema fascina e inquieta a Borges. Spinoza representa un doble, un alter ego en la poética borgiana, el resultado personalizado de aquella «ficción» que el argentino observaba en las aproximaciones filosóficas, definidas, evidentemente, como «literatura fantástica». A diferencia de la filosofía de Hume, Berkeley y Schopenhauer, Spinoza fue para Borges un autor «incomprensible» (en RUFFINELLI 1974).<sup>17</sup> En Spinoza, la ciencia es siempre un instrumento de satisfacción porque, según él, no hay ninguna otra sustancia que no sea Dios o la Naturaleza: además, el hombre, participando de esta «sustancia» única, no posee alguna ruptura original que le empuje a necesitar de Dios. He aquí un resumen puntual de los factores centrales de su filosofía:

Spinoza comienza por su causa (*causa sui*), que es Dios. Y la divinidad de Spinoza no es el Dios creador personal y trascendente de las religiones reveladas, ni es el ser superior que está fuera del orden de la naturaleza, ni es un Ser que muestra indignación, siente compasión, opera milagros o causa Su hijo para que muera por nuestra salvación. *Deus sive natura*, dice Spinoza: Dios que es Naturaleza. Dios es la única realidad; fuera de Dios no hay nada. Pero, entonces, la Naturaleza es la única sustancia e fuera de ella no hay nada.<sup>18</sup>

Las obras de Borges y Calvino, sin embargo, no admiten que la ciencia, racional o empírica, pueda compensar la búsqueda constante de respuestas a las interrogantes últimas del hombre. En eso, ambos se orientan todavía hacia una modernidad estética, probablemente nunca superada.

<sup>17</sup> Según algunas conversaciones como la sostenida con Ruffinelli (1974), es probable que Borges hubiera titulado su ensayo *Clave de Spinoza* o *Clave de Baruch Spinoza*.

<sup>18</sup> Marcelo ABADI, «Spinoza in Borges' looking glass», en *Borges Studies on Line*, J. L. Borges Center for Studies & Documentation: <<http://www.hum.au.dk/romansk/borges/bsol/abadi.htm>>.

El orden geométrico propuesto por Spinoza es incomprensible para ambos autores: el señor Palomar, observando playas, quesos, lunas, nuevo Góngora que cuestiona los símbolos y las realidades de las que tiene experiencia, queda víctima de su duda sobre la percepción fenomenológica de su mirada; el mago Tzinacán, protagonista de *La escritura del Dios*, percibe que aunque no haya diferencia entre las palabras divinidad y universo, debe admitir el *échec* de todo lenguaje en demostrar y «responder» de la realidad: «Sombras o simulacros de esa voz que equivale a un lenguaje y a cuanto puede comprender un lenguaje son las ambiciosas y pobres voces humanas, *todo, mundo, universo*» (BORGES 2005: I, 639).

El barroquismo de Borges y Calvino es, por ende, melancólico, como ya mencionamos, nostálgico de un orden que el caos esconde o revela a través de crueles espejismos, de vanidades ilusorias, de *trompe-l'oeil*, de engañosas perspectivas, que «con»-forman la materia de lo vivido. El universo barroco de Spinoza atenúa la complejidad inextricable de la realidad: nada de más lejos y controvertido en las experiencias estéticas de Borges y Calvino. Este último, en su ensayo sobre la «multiplicidad» de las *Lecciones americanas*, refiriéndose a la obra de otro gran «neo-barroco» italiano de la posguerra, Carlo Emilio Gadda, habla de la cultura científica del autor de *La cognizione del dolore* y de su esfuerzo logrado de representar «la presencia simultánea de los elementos más heterogéneos que concurren a determinar cada acontecimiento» (1988: 104). Spinoza, con su *Deus sive natura*, suprime la heterogeneidad, pero, al mismo tiempo, deja en el lector un extraño deseo: que la realidad encuentre un punto en el que converjan todas las diferencias, todas las incongruencias e incoherencias del mundo. Borges y Calvino son, a nuestro parecer, lectores spinozianos de su consecuencia moderna del deseo. La imagen de Spinoza, retraído por Borges como «libre de la metáfora y del mito» mientras que «labra un arduo cristal: el infinito / Mapa de Aquel que es todas sus Estrellas» (*El otro, el mismo* —2005: II, 329), corresponde a la solución última de la visión divina, en el momento en que Borges y Calvino sean desprovistos de carne mortal.

El barroquismo, que Borges y Calvino divisan como una superación de las formas clásicas tradicionales de la literatura, se adscribe no sólo con un recorrer las huellas de la tradición científica, galileiana de la literatura, sino que también aclara las exigencias contemporáneas de proponer el discurso literario como nueva (es decir, igual y diferente) posibilidad epistemológica. La reafirmación de la duda sistemática, de origen renacentista y manierista, que el proceso científico fortalece en sus plataformas éticas y morales, ratifica la pulsión neobarroca de Borges y Calvino, en el sentido de «una letteratura elevata al quadrato e nello stesso tempo una letteratura come estrazione della radice quadrata di se stessa» (CALVINO 2001: 1295), de acuerdo con la célebre expresión calviniana a propósito de Borges; es decir, una literatura que potencialmente se reconoce, por un lado, limitada y, no obstante, necesaria a la existencia, y por el otro, capaz de creación y de competición con el rigor aparentemente silencioso y cristalizado del mundo.

En ambos autores, los textos literarios, embebidos de imitaciones científicas y modelos culturales ya transitados, de elogios y escepticismos, que parodian, renovándola, la categoría mental del barroco, no reclaman profundizaciones psicológicas, sino el reconocimiento de la palabra escrita, en su plano ontológico. Así, la palabra literaria se conecta a la experiencia y se lanza al mundo, nostálgica de un Espacio en que, sin erudición y sin necesidad de duplicaciones, de espejos o engaños de variada naturaleza, el lenguaje pueda finalmente indicar las esencias de la realidad.

Indicativo, para concluir, nos parece un fragmento de Theodor Adorno: «La verdad no es separable de la obsesión que pueda emerger de las figuras y de los símbolos de la apariencia, no obstante todo, libre de toda traza de apariencia, la imagen real de la salvación» (1979: 140-141). Borges y Calvino «enseñan», en el doble aspecto pedagógico y visual del verbo, que, más allá de brújulas y palomares, instrumentos inevitables y símbolos de apariencia de lo real, se desvela, como detrás de un telón, el Orden que gobierna el teatro caótico del cosmos.