

El joven Borges y el barroco

ENRIQUE FOFFANI

La recuperación del Barroco tiene su origen, en el contexto de la literatura latinoamericana: concretamente en el Modernismo. Una vez más fechar ese (re)comienzo implica la escritura de Rubén Darío. Se trata del prólogo a *Prosas profanas* (1896) en donde el poeta nicaragüense escribe que su abuelo español de barba blanca le señala una serie de retratos ilustres: Cervantes, Lope, Garcilaso, Gracián, Santa Teresa, Góngora y Quevedo, el más fuerte de todos. Este es el primer museo que un poeta latinoamericano le dedica a la poesía de su lengua. Primera colección de los 'ilustres' maestros de la lengua española llevada a cabo por un poeta que, previamente, había ejercido y copiado con una habilidad y un oído magistrales los metros, los ritmos, los acentos, las rimas, las estrofas de la poesía peninsular. Pero este museo, inaugurado por el abuelo español para el nieto (una suerte de transmisión de los bienes culturales, de pasaje de legado poético para quien se ve a sí mismo el heredero de un futuro estro y el discípulo ambicioso de un cetro) exhibe pictóricamente a los que pulieron los oros (en uno de sus últimos libros, Borges los llama 'metales') de la lengua materna. Es un museo de la lengua materna y de sus musas, una colección musical, una exposición de orfebres ilustres de la lengua y sus resonancias eufónicas, sus eurtimias, sus 'harmonías', la música de las esferas.

Rubén Darío es el que funda en el mismo año, 1896, los dos museos modernos de la cultura latinoamericana: el museo de los poetas y el museo de los raros. La noción de museo deviene desde el instante mismo de su nacimiento en los albores de la modernidad una metáfora de la circunscripción de la cultura a un ámbito elitista y casi, al mismo tiempo, su consecuente osificación. Darío parece adelantarse a la vanguardia de los años 20 y hace del museo no un lugar de piezas arqueológicas o de reliquias petrificadas sino un ámbito vital: en sus versos vuelven a oírse vívidamente las voces (doradas y artificiosas) de los poetas de 'su' lengua. Museo operático en su canon y sus fugas, las musas de Darío devienen 'el teatro del mundo' de su modernidad latinoamericana. Excepto la calma renacentista de Garcilaso y el atempero neoclásico de Quintana como los dos extremos cronológicos del 'siglo de oro', todas las voces reunidas o congregadas en su museo pertenecen a la estética barroca. Los dos museos de Darío llevan, en verdad, a una profunda reflexión acerca del núcleo mismo de la modernidad, vale decir, acerca de la creación de una lengua poética latinoamericana que no es más que la relación de la lengua materna con la extrañeza, con la otredad, con lo que no es ella misma. Lo plantearán décadas después los formalistas rusos: la ostranenie es el centro motor de la poeticidad de la poesía. Darío la construye con los materiales con que cuenta enfrentado como está al mundo

y a la actualidad desde “sus fronteras comarcanas”: con el tesoro de la lengua materna y la fantasía de los raros.

Esta conjunción de lo propio y lo ajeno con todas sus relaciones posibles (propiedades, apropiaciones, desapropiaciones, expropiaciones) lo llevan a extrañar y enrarecer su lengua con la música de otra, como si buscara de la propia lengua una hermana extranjera. La lengua francesa es para la española una otredad y, al mismo tiempo, una resonancia reminiscente, una música que suena familiar en la línea genealógica del ‘prólogo’ de *Prosas profanas*: el francés – la lengua de Hugo y, sobre todo de Verlaine pero sin olvidarse de Baudelaire – se sitúa imaginariamente como un tío-abuelo hermano del abuelo español de barba blanca, hijos ambos del latín aludido en las antífonas del breviario de la ‘misa rosa de mi juventud’: “Mi órgano es un viejo clavicordio pompadour, al son del cual danzaron sus gavotas ‘alegres abuelos’”. De un lado, la música barroca de la lengua materna y del otro, la música ‘alegre’, mundana y versallesca del francés. Es precisamente la familiaridad genealógica del español y el francés la que se desfamiliariza después, cuando se la hace sonar a una con la música de la otra, cuando se le inculca a una la métrica de la otra, cuando hemistiquios de un verso proceden de un modo impropio con respecto a su propia tradición. Es el momento de máxima poeticidad cuando, paradójicamente, la lengua poética comienza a percibirse como una rara resonancia. Habría entonces que corregir el exabrupto castizo y retrógradamente académico de Juan Valera y decir de una vez por todas que no hay en Darío ‘galicismo mental’ sino, como escribió magistralmente Ángel Rama, encabalgamiento entre el español y el francés. Es decir: lo que hay es un recurso sintáctico que desborda el verso, un procedimiento que compromete el orden del pensamiento en el orden sintagmático.

La lengua poética dariana encabalga así no sólo dos versos sino también dos lenguas, dos culturas, dos ritmos. A caballo entre una y otra, hace de la otredad una cercanía y de la mismidad una distancia: el efecto extraño de su lengua, Darío la consigue porque como Mallarmé entiende que el poeta es, fundamentalmente, un syntaxier. En ambos poetas, la syntaxis representaría, en última instancia, como había escrito el autor de *Un coup de dés*, la única garantía. El poeta modernista encuentra en la tradición propia la posibilidad de la lengua española de que la frase se extienda hasta rozar el límite más extremo de la significación. Se trata de la lección Góngora: escandir el español con la libertad del latín (sería como hacer que la hija se comporte como la madre) a expensas de la inteligibilidad del verso. De esta manera Mallarmé/Darío en ambas lenguas harían posible la lectura de Góngora: el poeta francés llevando la syntaxis a una tipografía de lo poético como constelación de palabras (la palabra como un objeto, como una presencia) y el poeta latinoamericano a una compleja arquitectura versal que trasciende la frase y construye una composición.

La modernidad de la poesía latinoamericana parece ligarse de un modo específico con el barroco español y específicamente con el gongorino. Una recuperación que, a partir del Darío de 1896, hace eclosión en el siglo XX. Borges representa un ejemplo y una excepción al mismo tiempo: es el único escritor de la vanguardia que denosta el barroco de Góngora y ensalza el de Quevedo. En su libro *Cuestiones gongorinas* que se edita en Madrid en 1927 –sumándose así al homenaje y festejo de la famosa Generación de poetas españoles– Alfonso Reyes resume en una frase lo que sería el núcleo de futuras estéticas en la literatura latinoamericana de este siglo: ‘Había que esperar a que la juventud de lengua española – que, por de contado, tenía noticia de Mallarmé – alcanzara también un grado de familiaridad suficiente con su tradición propia para decidirse a abrir los libros de Góngora’. El escritor

mexicano está planteando con total lucidez lo mismo que Jorge Luis Borges muchos años después en su famoso ensayo *Kafka y sus precursores*: la lectura como una operación ‘aprés-coup’ que modifica desde el presente la concepción del pasado y, también, del futuro, nunca definitivos. Así, el rescate de Góngora sólo es posible después de la labor poética llevada a cabo por la poesía simbolista. Como una suerte de ‘afinidades electivas’ menos en relación al tiempo histórico que a un trabajo con la lengua, Góngora y Mallarmé se volvían contemporáneos. No porque las épocas se repitan impulsadas por razones tan secretas como discernibles sino porque la contemporaneidad se juega en el orden electivo y consciente de la escritura poética. Ni siquiera puede ser una cuestión de ‘estilo’ tratándose como se trata de una vuelta del Barroco y de aquella idea más o menos aceptada ya en muchos de los estudios sobre estética de que los estilos se suceden de modo alternativo y periódico según los ritmos de la Historia.

La cita de Alfonso Reyes apunta a tres dimensiones esenciales a juzgar por la relevancia que el Barroco tendrá en la conformación de la literatura latinoamericana del siglo XX: 1. la relación del Barroco con las Vanguardias históricas (“la juventud de lengua española”); 2. la lectura como una operación de inteligencia crítica que trabaja con la tradición (alcanzar así “un grado de familiaridad suficiente con la tradición propia”) y 3. finalmente el cruce de dos literaturas como metáfora del proceso de apropiación de una cultura respecto de otra (la relación, en este caso, Mallarmé y Góngora). En este sentido, la recuperación del Barroco diluye aun más la distancia que media entre el Modernismo y la Vanguardia y enmarca, de este modo, las diversas relecturas que operaron sobre el corpus latinoamericano. Una serie no exhaustiva podría dar cuenta de este fenómeno de la literatura: A) el libro *Juana de Asbaje* de Amado Nervo de 1910 en la inminencia de la celebración del centenario de la Independencia mexicana, B) los estudios sobre las ya mencionadas *Cuestiones gongorinas* de Alfonso Reyes, quien escribe haber descubierto al poeta barroco español en 1909, C) la ardua y continuada lectura del barroco que Jorge Luis Borges lleva a cabo en la década del 20, D) la recuperación de *Contemporáneos*, E) el gongorismo de la Generación del 27 y los trabajos críticos de Dámaso Alonso como partícipe de ella, F) las lecturas de la revista *Orígenes*, G) el barroquismo de Alejo Carpentier y sus relaciones con el surrealismo y el realismo mágico, H) la tesis de Martín Adán (Rafael de la Fuente Benavídez) publicada en la década del 60 pero escrita en 1938 en Lima cuyo título es *De lo barroco en el Perú*, I) los intentos en la década del 40 de la constitución de una historiografía literaria con Pedro Henríquez Ureña y Mariano Picón Salas quien formuló el concepto de “Barroco de Indias”, J) la línea de las estéticas neobarrocas de Lezama Lima, Severo Sarduy (autor además de dos libros de teoría y crítica al respecto) y Néstor Perlongher.

A las dos lenguas con las que parece sentirse desde chico muy cómodamente, el español y el inglés, el Joven Borges en Europa añade otras tres: el francés, el alemán y el latín. Este multilingüismo sitúa al escritor argentino en la escena de la modernidad. George Steiner, quien define a Borges como un escritor esperantista, arriesga una fecha en la que surge lo que él denomina la revolución lingüística: el último decenio del siglo XIX que es, al mismo tiempo, el momento más luminoso de la poesía modernista en Latinoamérica. Paradójicamente el otro lado del multilingüismo es, en verdad, la carencia de hogar. El escritor moderno como un peregrino que transita de una lengua a la otra: Conrad, Nabokov, Beckett y, también, Borges. Situación extraterritorial la del escritor argentino en quien “muy frecuentemente un texto inglés (de Blake, Stevenson, Coleridge, De Quincey) se encuentra en la base de su frase

española. La otra lengua – agrega Steiner – se vislumbra al través”.¹ De esta manera, todos los poetas latinoamericanos modernos (aquí el concepto de modernidad engloba modernismo y vanguardia) llegan a serlo fundamentalmente por dos vías: son poetas que antes fueron lectores voraces y casi todos son, a su vez, poetas traductores: Darío y Casal del francés, Martí del inglés, Silva del alemán, Borges desde temprana edad del inglés. Incluso, algunos de ellos se aposentan en la segunda lengua tan ‘enrañados’ que, exiliados de la propia, adoptan aquella como lengua de la escritura. Esgrimen como Huidobro, cierto Darío o Vallejo, como César Moro (y éste ya con una decisión definitiva) una suerte de bilingüismo poético que funciona precisamente como el modo poético de desautomatizar la lengua gastada, de desacostumbrarla para lograr que una inquietante sonoridad se vuelva extraña en la lengua.

La estancia de Borges en Europa – los años en Suiza, los años en España – no sólo es relevante por la adquisición de las lenguas sino también porque es el tiempo de la formación del poeta y del traductor, casi como si estas dos figuras no pudieran separarse entre sí, como si a uno no le fuera posible desprenderse del otro. Es un dualismo análogo a la comodidad ‘casi’ bilingüe en la que habita Borges desde temprana edad y que los años europeos exacerbaban aun más como una pasión no meramente políglota porque, debajo de esas lenguas, están siempre sus literaturas. El poeta-traductor es, para el joven Borges, una figura múltiple en el sentido leibnizianamente barroco del término, vale decir, una superposición de facetas que se pliegan. El poeta que deviene traductor de la poesía expresionista en lengua alemana es, también, el que lleva a cabo casi un sincretismo de vanguardia donde el ‘ultra’ español queda impregnado del formalismo alemán. El traductor que escribe, al mismo tiempo, poesía-ultra ya comienza a construir la figura del lector universal, el que se pasea por los textos alemanes, franceses o ingleses como un judío o un irlandés, tales son las figuras con las que, años después, en su fascinante ensayo “El escritor argentino y la tradición”², Borges comparará al argentino.

El que lee la literatura universal, el que escribe poemas, el que traduce, el que se inicia en el arduo ejercicio de la crítica: el joven Borges fragua la imagen del traductor-de-literaturas en la materialidad de sus escrituras, como si ese entrar y salir de una cultura a otra fuera por anticipado el ‘Bildungsroman’ de su vida de lector de la literatura universal (del ‘universo’ – escribirá mucho después – que otros llaman la ‘biblioteca’). Es esta operación del joven Borges como máquina traductoria la que establece en el umbral de su trayecto la idea de que la cultura es un texto y el universo una biblioteca. No hace falta aclarar que se trata de una idea sustentada por la experiencia personal que contiene, tal vez mitificada por el autor mismo a juzgar por su insistencia en reportajes y entrevistas, sus propias escenas emblemáticas. La del traductor su famosa versión del cuento de Oscar Wilde a los ocho años. Y la del lector la anécdota tantas veces repetida acerca del hecho escandaloso de haber leído el Quijote primero en inglés que en español. Quisiera detenerme en esta última.

¹ Steiner 1972:18.

² Textualmente Borges argumenta así: “Recuerdo aquí un ensayo de Thorstein Veblen, sociólogo norteamericano, sobre la preeminencia de los judíos en la cultura occidental. Se pregunta si esta preeminencia permite conjeturar una superioridad innata de los judíos y contesta que no; dice que sobresalen en la cultura occidental porque actúan dentro de esa cultura y al mismo tiempo no se sienten atados a ella por una devoción especial; ‘por eso – dice – a un judío siempre le será más fácil que a un occidental no judío innovar en la cultura occidental’; y lo mismo podemos decir de los irlandeses en la cultura de Inglaterra. Tratándose de los irlandeses, no tenemos por qué suponer que la profusión de nombres irlandeses en la literatura y la filosofía británicas se deba a una preeminencia racial, porque muchos de esos irlandeses ilustres – Shaw, Berkeley, Swift – fueron descendientes de ingleses, fueron personas que no tenían sangre celta; sin embargo ‘les bastó el hecho de sentirse irlandeses, distintos, para innovar en la cultura inglesa’. Creo que los argentinos, los sudamericanos en general, estamos en una situación análoga; podemos manejar todos los temas europeos, manejarlos sin supersticiones, con una irreverencia que puede tener, y ya tiene, consecuencias afortunadas” (Borges 1974:272-273).

El sentido escandaloso no residiría tanto en leer el original en la lengua traducida ni tampoco en el hecho de que esa lengua, el inglés, mejora con creces al texto original. Otro aspecto subvierte los sentidos. Si aceptamos el aspecto paradigmático de la anécdota, debemos convenir que ésta abre la escena de lectura precisamente con un texto barroco, como es el de Cervantes, un texto del que Borges difícilmente, a lo largo de su vida, deje de leer o escribir. Primera escena de lectura barroca no tanto porque se trate de un texto de composición barroca sino porque define, desde un principio, el acto de leer como una ‘producción de efectos’. Es posible suponer ya en este primer relato autobiográfico la existencia metafórica de un espejo que refleja los destellos de un original sobre la superficie meliorativa de la copia o su transfiguración en la lengua traducida. Lectura-en-anamorfosis en esta escena primordial borgeana.

Es de capital importancia la relación del joven Borges con el Barroco, ya sea durante su estancia europea en la que seguramente la profundizó, ya sea durante el período vanguardista en la Argentina en el que se dispuso a escribirla (un arco que podríamos marcar de manera sólo tentativa desde los primeros escritos hasta la publicación del *Evaristo Carriego* en 1930). La acotación estricta a este período responde a una de nuestras hipótesis: el interés sobre el Barroco no se agota en absoluto en la etapa vanguardista sino, por el contrario, a partir de ésta se produciría un fenómeno de irradiación que comprometerá gran parte de la obra posterior. Este fenómeno confirmaría esa singular manera borgeana de materializar la lectura en la escritura y ésta, a su vez, en la reescritura en una segmentación o linealidad casi quiasmática que se vuelve significativa como operación en sí misma generadora de otras operaciones. Llama la atención, entonces, que uno de los aspectos que Borges rechaza del barroco de Góngora sea precisamente el uso exclusivo del aspecto formalista y retórico de la literatura, al que define en términos bastante peyorativos. En una *Nota al Centenario de Góngora* (1927, revista ‘Martín Fierro’, homenaje de Los poetas de la Generación del 27) Borges escribe que el poeta cordobés hace del barroco una “tecniquería”, una “simulación del misterio” (en referencia al hermetismo) y un mero ejercicio de la gramática. Lo paradójico de estos juicios casi al inicio del final de su etapa vanguardista (en un instante, incluso, en el cual Borges comienza una corrosión incipiente pero férrea de la estética ultraísta) apunta menos a probar, efectivamente, la validez de tales asertos, que a consolidar un sistema crítico cuyo binarismo enfrenta una poesía formalista y otra intelectual.

En ese sistema de oposiciones le corresponde a Góngora una poética gramatical y artificiosa y a Quevedo ‘el ritmo del pensar’, una poética conceptual más que conceptista. De esta manera, el Barroco español, casi un canon en el sentido etimológico del término, entre religioso y musical, le sirve a Borges por partida doble: representa el principio legitimador, el pasado canónico, el esplendor de la tradición literaria a la que pertenece y, al mismo tiempo, reproduce a-históricamente la misma puja concerniente al campo intelectual de la vanguardia argentina de los años ‘20. De un lado está el Barroco de Góngora, el rubenismo artificioso cuya retórica es un vacío de pensamiento, una elipsis del concepto, una argucia ininteligible y confusa, es decir representa “los cachivaches ornamentales que los rubenianos heredaron de Góngora” (se trata de la proclama ultraísta de 1922 firmada colectivamente) y del otro el Barroco de Quevedo, un ultraísmo de metáfora clara y precisa, operación poética que sitúa la retórica en su justo lugar porque la virtuosidad de Quevedo reside en extraerle a las “artimañas retóricas” un nexo o ligamen. De alguna manera, este juego de oposiciones recubre, a su vez, otros debates de la década del 20 que preocuparon a Bertolt Brecht, como es la cuestión del hermetismo y su relación con el campo social.

La crítica ha señalado a menudo la construcción de este sistema crítico binario a partir del Barroco y el modo concreto como Borges usufructúa las oposiciones con las que, al menos en la década del 20, edifica su canon de lecturas, al que corroe y vuelve a construir décadas después cuando el poeta corrija la postura ultra de vanguardia en favor de una decididamente clásica, en el centro de cuyo sistema poético coloca, sorprendentemente, la rima y el metro. La recomposición de su poética no depende tanto del descubrimiento tardío de Lugones como la contracara de la equivocación ultraísta (tal como lo cuenta en el prólogo de *El Hacedor*, 1960). Más bien se relaciona con el modo de vencer los límites físicos de su creación: el metro y la rima son las posibilidades materiales para un poeta que se va volviendo ciego y recuperando, así, lo que su posición vanguardista había rechazado sin tapujos. La ceguera ahora escande, mide, rima, recupera la música y los ritmos clásicos, cuyo retorno es la posibilidad de escribir con el oído, inscripción mnemotécnica en un texto puramente verbal, un texto que reencuentra la voz palpable de la oralidad.

El gongorismo es entonces para este Borges el modelo del retoricismo vacío, de la estética modernista-rubendariana, vale decir, el pasado inmediato que es necesario demoler desde el ultraísmo. Pero la apuesta de éste no es, en absoluto, la abolición – imposible de cualquier modo – de la retórica puesto que en el centro de su poética estaba el uso de la metáfora. El espacio nuevo que la vanguardia ultra intenta abrir desde la retórica es un espacio de contradicción: denegación de la concepción moderno-simbolista que descubría una secreta correspondencia entre las cosas en el universo y la postulación, no menos ideal, de una metáfora imprevisible-desautomatizada-inhabitual que no apele al proceso de reconocimiento de parte del lector. Contradicción del joven Borges que podríamos resumir entre ‘el canto del cisne de la retórica’ (“Al margen de la moderna lírica”, 1920) y ‘el ritmo del pensar’, entre una poesía clisé y otra que se escande en la dimensión conceptual de la lengua. Al respecto, ésta es una tensión que congrúe, por un lado, con el proyecto criollista de los años 20 en íntima consonancia con la concreción del ‘idioma de los argentinos’ y, por otro, con la asunción de un idealismo filosófico en relación con ‘la nadería de la personalidad’. El discurso crítico argentino analizó ya estas dos perspectivas: Beatriz Sarlo encuentra en el entrecruzamiento entre criollismo y el complejo formalismo un nudo que es casi una ecuación y que enuncia como ‘criollismo de vanguardia’³; Enrique Pezzoni⁴ persigue en los primeros libros los avatares del yo lírico como construcción y desconstrucción de un simulacro que es la tensión que se

³ Sarlo 1983, libro en colaboración con Carlos Altamirano. El artículo de este libro que nos interesa se titula “Vanguardia y criollismo la aventura de *Martín Fierro*” y en sus presupuestos básicos los autores planean que la nacionalidad cultural es correlativa del cosmopolitismo y, al mismo tiempo, representa en ese momento (la década de los años 20) “una línea que divide el campo intelectual con un marcado sesgo de clase. Los escritores de Boedo casi no la tienen planteada o, cuando abordan el problema del cosmopolitismo cultural, es para afirmar que son los martinfierristas los verdaderamente europeizantes y cosmopolitas.” (Sarlo 1983:157-158). Por otro lado y en relación concretamente con el tema que nos ocupa, es decir, con el barroco, en un libro de Beatriz Sarlo aparecido en 1995 bajo el título de *Borges, un escritor en las orillas* (y que son las cuatro conferencias que la autora argentina dictó en la Universidad de Cambridge en 1992) la crítica argentina relaciona dos cuentos de Borges (que son *El sur* e *Historia del cautivo y el héroe*) con las reflexiones que Gilles Deleuze desarrolla en su libro *El pliegue. Leibniz y el barroco*. Al respecto Sarlo escribe: “En el barroco, sigue Deleuze, la razón clásica se ha desmoronado ‘a causa de las divergencias, imposibilidades, desacuerdos, disonancias’. El barroco de cara a estas ruinas intenta reconstruir una razón organizando aquello que no puede coexistir en una línea de frontera que marca los lados de un pliegue. Borges enfrenta el problema de la coexistencia conflictiva: cultura y barbarie, impulso de naturaleza elemental y tiempo modelado por el curso de lo escrito, espacios que la línea de ‘las orillas’ pliega” (Sarlo 1995:94-95).

⁴ Se trata del artículo “*Fervor de Buenos Aires: autobiografía y autorretrato*” que forma parte del libro *El texto y sus voces*. Transcribimos la cita de Pezzoni: “La utopía de Borges es una radical atopía: reclamo del sitio impreciso, del límite imposible de trazar. No al centro, no al puerto. El sitio elegido es la orilla, el arrabal, las calles que dibujan la frontera entre la ciudad y el campo y que se vuelven documento doblemente autobiográfico: del regreso desde Europa y del designio de ‘literaturizarlo’ como espacio del Yo: simulacro y negación del simulacro” (Pezzoni 1986:81).

establece entre la personalidad e impersonalidad en la lírica moderna y Sylvia Molloy intenta un análisis en la línea benjaminiana, esto es, en marcar las diferencias entre el flâneur baudelairiano y el borgeano como errancias en la ciudad moderna. De este modo, entonces, lo que estas lecturas críticas han podido dejar en claro, más allá de sus singulares premisas y las propuestas diferentes de análisis, no es más que esa habilidad borgeana por producir en su escritura un artefacto literario, es decir, una literatura construida, inventada, hecha de simulacros y fantasmas, mitologizada, esto es, la literatura como lo enuncia uno de sus poemas como una ‘fundación mítica’, la coartada – y cuál no es un procedimiento y un artificio – que hace posible la transformación de la imaginación en obra literaria. Casi, podríamos interpolar, Borges es, como éste dice de Quevedo, “(menos un hombre que) ‘una compleja y dilatada literatura’” pero también cabría definirlo con aquello que el Borges vanguardista no aceptaba de Góngora quizás para no aceptárselo, sobre todo, a Rubén Darío y que consiste en un simulacro del yo como destino arquetípico o fingido y no como una autonovelización del yo. Es asombroso constatar en este primer Borges ciertas ideas embrionarias de la teoría literaria de este siglo como las planteadas muchos años después por Käte Hamburger en su libro de 1957 *Die Logik der Dichtung*⁵ al sostener que no necesariamente deben ser autobiográficas las experiencias del poeta. Estas pueden ser ficticias, imaginadas o mitologizadas porque el enunciado del sujeto lírico es siempre un enunciado de realidad. Lo que es real y no fingido, en última instancia, es la experiencia vivida del sujeto aunque ésta no haya tenido lugar en la existencia. Al respecto, la lectura de Pezzoni consistía precisamente en la lucha de este primer Borges entre lo personal y lo impersonal, entre el simulacro y la simulación, entre alejarse del platonismo y volver finalmente a él, desplazamiento de un yo lírico que Pezzoni describió como una doble limitación: santuario/prisión, vale decir, afirmar fervorosamente el yo y negarlo hasta su dilución, hasta su aniquilamiento.

No sería entonces ninguna obviedad decir que casi no hay ensayo (más allá de aquellos cuyo tema son específicamente pertinentes) que Borges escriba en esta década en el que no encontremos una mención al Barroco, una pequeña exégesis, una motivación. Tiene razón Emir Rodríguez Monegal en su excelente ensayo “Borges, lector del Barroco” al afirmar que el lector que el busque ‘el’ artículo sobre el Barroco quedará desilusionado. Pero es una verdad a medias. Precisamente el Barroco borgeano es casi un puzzle, un sistema que armar, una poética que componer por detrás de los ensayos, incluso en la significativa oblicuidad de aquellos donde no es el tema central. En éstos, las piezas sueltas permiten por lo tanto reconstruir el sistema elidido que tanto lamentaba el crítico uruguayo. Más que un tema, más que el desarrollo analítico de una estética de la tradición literaria española, el Barroco de Borges – como quisiéramos demostrar – es una manera, una perspectiva netamente barroca que le permite al joven escritor escapar, por un lado, del esencialismo, de la fijeza (qué es el canon sino la posibilidad de corregirlo siempre) y, por el otro, transponer o trasvasar, como una tarea de traducción, los principios estéticos a dimensión compositiva, estructural, esto es, construir una matriz, engendrar la manera de pensar más que reproducir el pensamiento.

Lo que queda elidido en la superficie de sus continuas inquisiciones o disquisiciones sobre el Barroco es, en verdad, lo que dice con todas las letras y sin embargo permanece escamoteado: el ultraísmo, como el barroco, es una ‘técnica’, un tratamiento de materiales con fines estéticos. No importa demasiado que Borges necesite desdejar la etapa vanguardista porque, en ese caso, el perspectivismo hará posible la reconfiguración del sistema. En este sentido, interesa

⁵ Hamburger 1977.

entonces indagar ante las modificaciones lo que permanece, es decir, qué aspecto de la estética vanguardista – de la que Borges parece abjurar – resiste al cambio, por más convincentes que resulten sus argumentaciones. El juego consiste en admitir a posteriori lo que en su momento había negado desde la teoría y no en la práctica:

Yo antes escribía de una manera barroca, muy artificiosa [...] creía que si hablaba sencillamente la gente creería que no sabía escribir. Sentía la necesidad de demostrar que sabía muchas palabras raras [...] yo creía que la literatura era técnica y nada más [...] 'los mejores escritores no tienen artificios; en todo caso, sus artificios son secretos'.⁶

En la serie propuesta por la cita transcrita, a saber, el barroquismo artificioso/el léxico difícil/la técnica/el ocultamiento del artificio, es posible leer la recuperación del formalismo gongorino que había podido ocultar mediante la crítica. Si 'los artificios son secretos' cuando se trata de 'los mejores escritores', sólo es posible abjurar de lo más obvio. La figura de Joyce es el doble emblemático de Borges que permanece fiel a la vanguardia como si fuera su imagen inseparable: la "Invocación de Joyce" de 1969 (*Elogio de la sombra*) es, oblicuamente, su propio autorescate de los escombros vanguardistas:

Qué importa mi pérdida generación,
ese vago espejo,
si tus libros la justifican.⁷

Esta justificación cincuenta años después es un cambio de perspectiva, una manera de efectuar una lectura-en-anamorfosis. En su ensayo de 1925 "El *Ulysses* de Joyce" anticipa ya lo que dirá en 1969. Pese a que el escritor irlandés comete los errores gongoristas (ejercer todas las figuras retóricas, exaltar con artimaña peculiar, usar un léxico privativo, escribir en silogismos) Borges escribe de Joyce y oblicuamente de sí mismo para cuando sea necesario:

Joyce es audaz como una proa y universal como la rosa de los vientos. De aquí diez años disfrutaremos de él.⁸

Lo más significativo de este ensayo es que termina con lo que Lope de Vega escribió sobre Góngora:

Sea lo que fuere yo he de estimar y amar el divino ingenio deste Cavallero tomando de él lo que entendiere con humildad y admirando con veneración lo que no alcanzare a entender.⁹

La relación de Borges con el Barroco acusa dos sentidos fundamentales pero, en realidad, éstos confluyen en su biografía en uno solo. Uno apela a un aspecto colectivo: es el hecho de que el Barroco fue el núcleo de reflexión de la modernidad tal como podemos corroborarlo en las experiencias de nuestras vanguardias latinoamericanas o en ese enlace que se establece entre el ultraísmo y la Generación del 27. El otro sentido es el uso personal que Borges hace: en esta dirección, el Barroco sella sus inicios literarios de tal modo emblemático que impregna las diversas facetas de su escritura. Así, el Barroco afecta fundamentalmente a la lengua y,

⁶ Irby 1968:45.

⁷ Borges 1969:116.

⁸ Borges 1993:28.

⁹ Borges 1993:28.

a partir de ésta, a las concepciones acerca de la poesía, la traducción, la crítica, el conocimiento de otras lenguas y con éstas sus respectivas literaturas. Significó, además, en las letras hispánicas un trabajo profundo con la lengua, una incisiva espeleología de sus efectos retóricos y una indagación de las agudas proyecciones del pensamiento que marca sus aveniencias o desaveniencias con respecto a aquélla. El punto de confluencia entre el peso del Barroco en la modernidad y la escritura de Borges puede hallarse en el umbral literario de su biografía. Lo había planteado de un modo inequívoco Walter Benjamín cuando escribió su *Trauerspiel*, es decir, *El origen del drama barroco alemán*¹⁰. El concepto de 'barroco' que allí elabora explica, asombrosamente, los rasgos actuales de la lírica moderna. La vanguardia concreta que hace transparente la relación Modernidad/Poesía del siglo XVII: es el Expresionismo. Borges, como sabemos, es considerado el difusor y traductor de la lírica expresionista al mundo hispánico. El escritor argentino repetirá más de una vez que, de todos los ismos de vanguardia, el Expresionismo contenía in nuce lo esencial de toda la literatura posterior y que, en aquellos años, ser moderno equivalía a ser expresionista. Habría entonces entre Benjamin y el joven Borges un método de trabajo crítico bastante similar en el sentido de que ambos operan con una categoría estética (el barroco) que se apoya también en "la interpretación del pasado". Barroco y Expresionismo es una conjunción que no se sostiene en la analogía de dos épocas como causa de dicha forma artística. Es una operación típicamente moderna ésta de leer críticamente el pasado o la tradición de una literatura desde el presente actual y absoluto del lector. Es cierto: Benjamin hace alusión a cierta afinidad entre nuestro siglo y el XVII, definidos los dos como períodos de decadencia. Pero, se dispuso a describir del Barroco el mismo rasgo moderno que llamó la atención al joven Borges: la reevaluación que provocó el Expresionismo de la conformación de una literatura no desligada de la sensibilidad moderna, atravesada por la experiencia de la Guerra. Esto es, precisamente, lo que Borges ha podido hacer en un principio: reevaluar el Barroco de su tradición literaria a través de la poesía expresionista alemana para articular su propia vanguardia, su propia concepción de la literatura. Indirecta, oblicua, barrocamente perspectivística, la de Borges es ya una operación en laberinto que no hace más que confirmar ese viejo proceso latinoamericano de activa asimilación. Dice Walter Benjamin en su libro:

Los traductores barrocos se complacían en acuñaciones verbales violentas como pueden ser hoy día los arcaísmos [...] que permiten tener acceso a las fuentes mismas de la vida del lenguaje. En ese desgarramiento nuestro presente refleja hasta en los detalles de la práctica artística 'ciertos aspectos del talante espiritual del barroco'.¹¹

Esta es, también, la modernidad barroca que vivió el joven Borges como traductor de lenguas/literaturas en una época de desgarramiento, cuya violencia la lengua reproduce o recrea desde su propia materialidad. El joven Borges es, de algún modo, ese traductor barroco

¹⁰ La violencia de la que habla Walter Benjamín consiste en ser siempre "el signo distintivo de una producción en la que, del conflicto de las fuerzas desencadenadas, apenas se puede extraer la expresión articulada de un contenido verdadero." Benjamin no deja de exponer cuestiones homólogas entre el siglo XVII y la crisis de entreguerras de fines de la década del 10 y del 20, momento en el que escribe este libro. De allí que su recuperación del concepto de alegoría se conecte de forma directa con la categoría de obra de arte vanguardista. Prosigue Benjamin: "De ahí que resulte tanto más fuerte el impacto que ahora puede producir la revelación de tendencias análogas en el Barroco alemán, plasmadas con procedimientos artísticos extravagantes. Al situarnos frente a una literatura que, con el despliegue de su técnica, la abundancia uniforme de sus creaciones y la vehemencia de sus juicios de valor, trataba en cierto modo de reducir al silencio a sus contemporáneos y a su posteridad, es preciso subrayar la necesidad de mantener una actitud soberana, tal como lo exige la exposición de la idea de una forma" (Benjamín 1990:40-41).

¹¹ Benjamín 1990:40.

del expresionismo alemán (habría que aclarar que no a la manera de Dámaso Alonso, a quien critica). Tal vez ésta sea la razón que lo hace elegir, en el fondo, más el barroco de Quevedo que el de Góngora: atravesado como estaba por la tradición alemana de la 'Gedankendichtung', es decir la lírica de pensamiento. Tal vez también sea ésta la razón que explique uno de los pensamientos más inquietantes de Borges y que le hace finalmente justicia a Góngora. Se trata de Sir Thomas Browne y el ensayo que escribió sobre él en *Inquisiciones*. Allí leemos que lo denostado en Góngora se hace en el inglés virtud: vate y gramaticus, "latinizó con perfección". Pero suspicazmente Borges escribe: "Conste que el inglés, en cuanto a repertorio intelectual, es romance". Este es el núcleo del Barroco por excelencia: el perspectivismo, el punto de vista, por el cual el objeto no es definido "por una forma esencial sino por su funcionalidad pura."¹² La curva variable sería la imagen que corresponde a la perspectiva como variación o inflexión. Como en Leibniz y en William James que Borges conoció, el filósofo francés Gilles Deleuze sostiene que el perspectivismo barroco 'no es una variación de la verdad según el sujeto, sino la condición bajo la cual la verdad de una variación se presenta al sujeto'¹³. De este modo, la anamorfosis se vuelve en Borges una manera de leer y de escribir. Es decir maneras, maneras, mañas, las ya tan conocidas artimañas borgeanas: cabría pensar que el barroco otorga a Borges la posibilidad de llegar a ser el escritor clásico de la literatura argentina.

Bibliografía:

- Benjamin, Walter (1990): *El origen del drama barroco alemán*. Madrid, Taurus Humanidades.
- Borges, Jorge Luis (1969): *El elogio de la sombra*, Buenos Aires, Emecé.
- Borges, Jorge Luis (1974): *Obras completas*. Buenos Aires, Emecé.
- Borges, Jorge Luis (1993): *Inquisiciones*, Buenos Aires, Seix Barral, Biblioteca Breve.
- Deleuze, Gilles (1989): *El pliegue. Leibniz y el barroco*. Buenos Aires, Paidós Studio.
- Hamburger, Käte (³1977): *Die Logik der Dichtung*. Stuttgart, Klett-Cotta.
- Irby, James (1968): "Encuentro con Borges. Entrevista". Buenos Aires, Galerna.
- Pezzoni, Enrique (1986): *El texto y sus voces*. Buenos Aires, Sudamericana.
- Sarlo, Beatriz (1995): *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires, Ariel.
- Sarlo, Beatriz; Altamirano, Carlos (eds.) (1983): *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- Steiner, George (1972): *Extraterritorial. Ensayos sobre literatura y revolución lingüística*. Barcelona, Seix Barral (hay reedición: *Extraterritorial*, traducción de Edgardo Russo, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2000).

¹² Deleuze 1989:30.

¹³ Con respecto a la cuestión tan barroca del perspectivismo, Deleuze escribe que la 'perspectiva' "no es exactamente un punto sino un lugar, una posición, un sitio, un foco lineal, línea que surge de líneas. Se llama punto de vista en la medida que representa la variación o inflexión. 'Tal es el fundamento del perspectivismo'. Esto no significa una dependencia respecto a un sujeto definido previamente: al contrario, será sujeto lo que alcanza el punto de vista, o más bien lo que se instala en el punto de vista. Por eso la transformación correlativa del sujeto: el sujeto no es un sub-jeto sino un super-jeto, como dice Whitehead" (Deleuze 1989:31).