

dad caída, el hombre insignificante perdido en los confines exterminados del laberinto cósmico. En él, la concepción del mundo como mera sombra y apariencia tiende la mano a la concepción platónico-cristiana de la historia como progresiva corrupción y desgaste; en él, la misma tensión pascaliana entre la fe y una insinuada incredulidad que hace de la aspiración a Dios la expresión de una impotencia. El *Biathanatos* de Donne muestra asimismo una desconcertante interpretación de la muerte de Cristo, según la cual el mundo sería creación de Dios con vistas a su aniquilamiento. Dios ha creado el mundo para ser escenario e instrumento de la muerte del Hijo. Dios crea a Adán en previsión de Cristo, crea el mundo en previsión de la muerte, la eternidad en previsión del pecado y la irrupción de la historia. La historia de la humanidad es un paréntesis que va de la eternidad a la eternidad: entre el Alfa, en que se da la plenitud de un Dios creador, y el punto final, apoteosis de la totalidad divina reintegrada a sí misma, se desenvuelve la historia humana, sujeta a un devenir que es descenso, corrupción y muerte.

A esa concepción cíclico-cristiana, que de algún modo pretende conciliar la eternidad y el devenir según un finalismo que trasciende el momento presente, se añaden otras provenientes del sector heterodoxo (el neomisticismo alemán del siglo XVII), que abre profundas grietas en el sistema. Mientras un dístico de Silesius repropone la tesis de la eternidad en el devenir de Heráclito, tan grata por lo demás al barroco y al propio Borges, otros dos del místico Czepko (OC,II,135) parecen preanunciar la concepción moderna de una historia siempre abierta, que es manifestación poética del absoluto en un presente que, como síntesis, emerge en el individuo: momento estático-funcional exento de todo finalismo y trascendencia, según la versión que diera Nietzsche del eterno retorno como círculo de pasado y futuro en el presente, pese a la interpretación de signo contrario del propio Borges, que no parece advertir que el regreso nietzscheano es en el tiempo pero no en el espacio.



En el otro extremo de la «pasión del tema», que es propia de la literatura cervantina y shakespeariana, Borges coloca a los autores que podríamos llamar de la «pasión de la forma», aquéllos que construyen el puro objeto estético-lingüístico y lo dejan ahí como un objeto precioso que brilla de sola belleza, en espera de esos pocos que, indiferentes a las realidades del mundo, se apoderen de él por puro contacto y emoción estéticos.

Como ha ocurrido con la crítica del compromiso político y del marxismo, entusiasta del realismo por su supuesta «tipicidad», Borges se aparta del fervor no menos indiscriminado y monocorde que suscitara el arte barroco, y Góngora en particular, en los ambientes intelectuales de los años veinte y entre los cultivadores y teorizadores de la *poesía pura* y de la metáfora, para quienes el arte, según creyeron ver en el barroco, es mera cosa intelectual-estética, equiparable a una obra de ingeniería o de arquitectura.

Borges, como he dicho, ensaya una definición del barroco como categoría permanente del espíritu, no como estilo históricamente determinado. Con todo, su teoría, más que en la línea «estructural» de Eugenio d'Ors, se coloca en la línea evolutiva de Focillon y de Curtius. Barroco es la etapa final de todo arte —dice Borges— cuando exhibe y dilapida sus medios, agotando sus últimas posibilidades. Ello corresponde aproximadamente a lo que Focillon identifica con la tercera edad del arte: después de la edad arcaica, de la que brota la plenitud que corresponde a la edad clásica, sigue una fase de exuberancia, que es a un tiempo eclosión y desfloreamiento.

Borges no parece referirse al binomio dorsiano clasicismo/barroco como constantes de un conjunto cultural permanente, sino a una forma de arte que se da invariablemente en épocas distintas. El barroco de Borges se parece al manierismo de Curtius, salvo que no queda vinculado explícitamente al clasicismo. ¿Existe acaso un barroco del clasicismo, y uno del romanticismo, y uno del realismo, etc. etc? En cualquier caso, es un arte epigonal, un arte melancólico que parece presentir su inminente agonía. Exento de proyección futura, indiferente y distante, es un arte intelectual que da la espalda, no sin cierto aire de superioridad, a la realidad del mundo, haciendo de sí mismo su propio objeto. Un arte que posa ante el espejo y, entre burlas y veras, se imita y se reitera a sí mismo, ensayando infinitas variantes de sus tics y recursos.

Borges habla de lujo, de vanidad y de exceso. Algunos consideran que la ostentación es inherente al arte y a la poesía barrocos (según Rousset el pavo real es un símbolo que define la mentalidad barroca tanto como el mito de Proteo o las metáforas del teatro y el sueño). Ostentar es exacerbar el parecer en detrimento del ser, es un modo de afirmar y consolidar la importancia aparente del yo para contrarrestar la íntima sensación de pequeñez e insignificancia ante un mundo incomprensible y amenazante.

Para Borges, sin embargo, lo barroco es sobre todo estilo en minúscula, retórica de la afectación, que huye de lo sencillo, de lo llano e inteligible: un estilo que se complace en ser estilo, que se demora en «vanidosa» autocomplacencia, desplegando metáforas y agudezas, acrósticos y acertijos, obscuridades y misterios. Parodia de sí mismo, el estilo barroco así entendido es el arte del espejo deformante; con ello, quizás, el barroco histórico ha dado la más fiel traducción de su impresión de vivir la vida como si fuera una brillante y evanescente mascarada.

Al enjuiciar ese tipo de arte barroco, Borges adopta una actitud intermedia entre la sensibilidad «neoclásica» de Benedetto Croce y la fe apasionada de los poetas puros. De un lado, toda esa «ingeniosidad sin ingenio», esas «incomodidades de una obra hecha de sorpresas dictadas por la vanidad y el azar» (OC,II,126), dan fe de la decadencia del espíritu y del gusto que parece peculiar de esa época. Del otro, Borges distingue el objeto vacío de la vacuidad sin objeto, la construcción verbal, del mero malabarismo y contorsiones formales. En el mejor Quevedo y también en el mejor Góngora, cuando no caen en la banalidad, en el enigma cargoso, en el puro énfasis, en la mera ostentación de «astucias» retóricas y en la dificultad gratuita, Borges halla, como sus contemporáneos, un momento constitutivo de la estética moderna. Ellos

demuestran que la poesía se impone por la sola eficacia de su cuerpo verbal, o sea, como insistió Mallarmé, que ésta no se hace con las ideas, sino con las palabras, y que la obra de arte es como un cristal o un anillo de plata: una realidad autónoma que, como un objeto más, se añade al mundo.

En términos generales, Borges muestra preferencia por Quevedo, pese a que, en un momento dado, parece corregir lo que fue su gusto primero en favor de Góngora (OC,I,122). Tampoco en Quevedo —puntualiza— faltan trivialidades, chistosos anacronismos, presencia excesiva de una retórica que vuelve opaco el objeto. Poco interesa a Borges el Quevedo burlón o satírico, que hace uso y abuso de deformaciones e inversiones mecánicas, o el Quevedo metafísico y político, que repite lugares comunes de predicadores o de teóricos de la política sin originalidad ni ingenio. Borges considera a Quevedo el mayor escritor de las letras hispánicas por su estilo, o sea por su potencia verbal, por haber hecho del castellano una Lengua con mayúscula. Por eso dice que más que un literato, Quevedo es toda una literatura.

Borges piensa sobre todo en uno de los estilos de Quevedo, presente también en el mejor Góngora, o sea ese estilo que corresponde a lo que se ha dado en llamar *conceptismo*, que como es común, Borges no pone en relación con el *conchetto* sino con lo estructural-mental: cuando el lenguaje es instrumento lógico y la palabra «exacta», necesaria, exenta de metáforas y de adjetivos superfluos, se adhiere al rigor y coherencia del pensamiento discursivo. Estilo breve, contraído, sentencioso, que solamente recurre a la oscuridad para mayor claridad, y a la metáfora cuando es capaz de ser cuerpo de una realidad, nítida e incisiva como la hoja afilada de un cuchillo.

Es a raíz de la metáfora que Borges discrepa de lo que fue postura corriente entre los defensores de la poesía pura: identificar la metáfora con la poesía y sentenciar que sin ella la poesía no existe. Borges descarta de plano esa especie de discriminación formal. La poesía, arguye, nace de una feliz concomitancia de las palabras; ella, valga la modesta comparación, es como la chispa eléctrica que brota del contacto de dos hilos. La palabra o la metáfora en sí (los hilos) no son poéticas ni son portadoras de belleza. Las palabras poseen simplemente multitud de potencialidades que se actualizan en virtud de un afortunado contexto, no en una determinada forma retórica, incluida la metáfora. La lengua históricamente determinada que el poeta halla en su paso por el mundo, cargada ya de multitud de metáforas más o menos lexicalizadas, así como la mitología «muerta» de Góngora o la mitología *tout court* y aun los tópicos literarios de que hace uso y abuso el barroco, son «fósiles» que llevan por supuesto un significado, pero que en sí no son nada si el poeta no acierta a hacer brotar de ellos *algo* nuevo mediante felices ambientaciones y encuentros. El comentario que hace Borges de un verso de Góngora comúnmente apreciado por su valor pictórico («El rojo paso de la blanca aurora») muestra que esa pobreza, en términos estrictamente pictóricos, del rojo y del blanco, resplandece de luz y color por virtud de una especial condición del lenguaje: «La poesía depende de las connotaciones, del ambiente y de la cadencia de las palabras» (DU,171). Lo mismo ocurre con aquel...