

Dos grupos de interés se esbozan en la contemplación borgesiana del barroco literario europeo. Uno es el que hace de la obra «pura literatura», estructura lingüística con aspiraciones estéticas, mero objeto verbal engendrador de belleza, objeto hueco, sin referente externo, que se agota en la estricta retórica de su resplandeciente superficie: algo así como una cáscara de huevo, hecha de sola palabra (lingüístico-retórica). El otro interesa por el contenido, por la idea rectora que anima y conforma la obra haciéndose uno con ella, diríase independientemente de su estilo, o sea, de su retórica, que puede ser buen o mal estilo (Shakespeare y Cervantes, respectivamente), música divina (Shakespeare), y, en cualquier caso, voz peculiar y eficaz, que es lo que atrae estéticamente al lector, o a generaciones de lectores, por motivos ajenos a las prescripciones retóricas de un «bello decir» epocal o supuestamente eterno (Shakespeare y Cervantes).

En el primer grupo, se hallan Quevedo con su verso de bronce, Góngora «de oro» con su lujoso dialecto (como se ve, la cáscara es de metal), Tasso con sus volutas verbales, Marino, con sus jardines escenográficos y aguas reflectoras, Saavedra Fajardo con su estilo cadencioso y sus alegorías abstractas, Gracián, con sus detalles insignificantes y contorsiones vacuas, ajenos a la realidad del mundo y a la Idea, mero objeto trivial que hace de la vacuidad su propio objeto. En el segundo grupo, los tres gigantes del barroco europeo: Milton, Shakespeare y Cervantes. En ellos, la forma es un mundo, acaso la Forma en que se ha fraguado una visión del hombre y del universo, la cual, con el permiso de Borges, tal vez podamos considerar específica del barroco.

El distingo es sólo aparente. La obra de Shakespeare, como tal, vale decir, como obra de arte, no es más sustanciosa que las naderías de Gracián o Marino, cuando alcanzan la condición de ser auténtica obra de arte. El hecho estético —afirma Borges con Croce— es sólo forma, cosa agregada al mundo, real o irreal como el mundo (según el partido que se tome en esa gustosa controversia). El arte no es reflejo de nada, ni siquiera en el arte denominado realista: ni refleja la realidad ni refleja, platónicamente, las Ideas. El arte —dice taxativamente Borges—, no es platónico (OC,I,180): no es copia sino composición del «original» en un esquema sensible que incrementa, en cuanto objeto, el mundo de los fenómenos. Como la construcción geométrica y cristalina de Spinoza, el arte no tiene más realidad que la del pensamiento y la palabra: es un sueño hecho cosa (el texto) y, como cosa, pura apariencia, superficie de imágenes que existe sólo en cuanto existe un lector que lo aprehende y contempla (el mundo existe como representación, según se ha dicho): en ese acto de percepción de un objeto nacido para ser percibido mediante la sensibilidad (el arte se *siente*) empieza y acaba el hecho estético: «Tengo para mí que la belleza es una sensación física, algo que sentimos con todo el cuerpo» (OC,III,266). Como se ve, la concepción borgesiana de la experiencia estética no es ajena al vitalismo de Dewey, y aun del mismo Kant.

Para Borges la obra de arte es una «alucinación dirigida»: fruto del deseo (de un deseo que apunta a la totalidad), es un sueño sometido a elaboración mental. Lo había

dicho un escritor barroco italiano, Tommaso Ceva: «Un sueño soñado en presencia de la razón». Soñar no significa producir ni mucho menos producir una irrealidad, sino dar con *la realidad, toda la realidad* (LD,44), que es la cosa en sí como voluntad, la Idea como objetivación de la misma (aún Schopenhauer). El arte, a diferencia de la filosofía que también accede al absoluto por vía intelectual, es una actividad de la imaginación, no de la razón (OC,II,60-61); ésta produce conceptos que envían a un significado, el arte produce iconos que *presentan*, como incorporado, el significado (la Idea). En este proceso, el poeta funge de mediador y conducto: él se limita a «entrelazar palabras», signos sensibles en los que se fraguan intuiciones esporádicas y fragmentarias de la realidad. Ello no significa que sea un proceso irracional, puesto que el arte es resultado de la acción conjunta de la intuición y de la inteligencia: «Yo, en este caso, me atrevo, con toda humildad, a disentir de Schopenhauer. Yo creo que conviene que ambos procesos, el de escribir y el de pensar, sean contemporáneos; es decir, que mientras uno escriba, uno piense» (DU,175).

El arte, en efecto, no es platónico, es plotínico: en cuanto productor de belleza, revela la realidad profunda del ser. Borges recurre a la imagen de las nubes que configuran formas, pero estas formas, en cuanto potencialmente factibles, elaborables, preexisten al poeta (el arte como producción del Espíritu, según Kant y Schelling). La historia de la literatura nos hace olvidar, puntualiza Borges, que el saber, o el objeto, de la literatura, es eterno, como es eterno el de la filosofía. En buena lógica, la idea del Libro universal e infinito es perfectamente legítima. Una mente estética omnicomprendiva, que intuyera de una vez y por todas la Idea y fuera capaz de encarnarla en una forma, o mejor en la infinita variedad de sus formas, nos daría el Libro, del que los demás libros no serían sino repeticiones parciales, páginas sueltas. A veces se tiene la impresión de haber dado en ellas con autores de grandísima magnitud, como Shakespeare, dice Borges, o Walt Whitman. Las reflexiones, o divagaciones-creaciones de Borges sobre Shakespeare-creador, ilustran el concepto del artista como concreción del Espíritu, y su creación como manifestación fenoménica del poder y originalidad productivos del espíritu humano. Así lo intuye el poeta barroco Silesius en un verso citado por Borges: «La rosa sin por qué florece porque florece».

Decir que el Espíritu es una permanencia y el arte objetivación de un absoluto, no significa que la obra de arte sea eterna ni que se dé fuera del proceso histórico. Puesto que la obra de arte *es* en el momento en que es objeto de apreciación estética, ella está vinculada al momento histórico —al presente— del sujeto que la aprehende. La obra es tantas obras como lecturas, o sea, tantas como contextos históricos en los que sucesivamente se integra. La descodificación del texto es siempre histórica; por eso, con una paradoja sólo aparente, leer el texto es de hecho reescribirlo. El cuento de Menard, reescritor del *Quijote*, viene a ilustrar ese concepto que, obviamente, es el de *obra abierta* (Eliot, Eeb, entre otros).

Borges declara en más de una ocasión que la única obra de Cervantes de valor es el *Quijote* y que, aun en esta obra, le desagrada su estilo, que considera reiterativo,

cargoso, descuidado, imperfecto. En compensación, ese estilo posee el don supremo de la eficacia (precisamente porque no es «perfecto», según parámetros que son siempre históricos, convencionales, fugaces). Quizá por ello Borges dice del estilo cervantino que no es retórico, vale decir, que no se ajusta a las prescripciones de la retórica, lo que representa una ventaja y un privilegio en una época, la barroca, que la ha interpuesto de continuo de una manera visible, y a su juicio, entorpecedora y molesta: «El hecho de una retórica que se interpone es desgraciadamente frecuente. La retórica debería ser un puente, un camino; a veces es una muralla, un obstáculo. Lo cual se observa en escritores tan distintos como Séneca, Quevedo, Milton o Lugones» (OC,III,212).

La afirmación de Borges acerca del estilo no retórico de Cervantes es hasta tal punto contraria a la evidencia de los hechos que cabe interpretarla como una broma o como una paradoja destinada a decir algo que probablemente es cierto. Todo el *Quijote*, en sus dos estilos fundamentales, el de Cervantes y el del caballero, representa una cantera inagotable de ejemplos del bello decir y estructurar la frase según las prescripciones de las retóricas tradicionales: acumulaciones, gradaciones, repeticiones, agrupaciones bimembres y trimembres de oraciones y epítetos, quiasmos, derivaciones, paralelismos, dilogías y retruécanos... Si hay algo en la lectura del *Quijote* que llama la atención desde el primer instante es esa ostentación entre seria e irónica de los recursos analizados, encomiados o prescritos por las retóricas. El propio Borges, por otra parte, mientras de un lado hace elogios del tono oral y conversacional del texto, del otro señala que Alonso Quijano, cuando habla, pronuncia discursos, y que no hay propiamente diálogo entre caballero y escudero, sino razonamientos que «no tratan de ser realistas» (LD,131).

Si Borges habla de mal estilo y al tiempo de la absoluta *eficacia* del estilo cervantino, significa que éste es eficaz pese a la retórica, que el mérito de Cervantes posiblemente haya consistido en haber hecho de este muro retórico del que no puede prescindir ningún poeta (el lenguaje necesariamente histórico y la retórica) una necesidad inmanente de la obra, de haber dado la impresión (toda la literatura es un *como si*) de que esa prosa que se retuerce y expande en espirales y volutas es la prosa de la oralidad y de la charla cotidiana.

Así pues, el concepto de eficacia (aquello que produce emoción estética) nada tiene que ver con un determinado estilo establecido arbitrariamente por las retóricas según parámetros históricos, y tanto menos al estilo perfecto, o clásico, que es una mera convención histórica o una apreciación del gusto elevados a categoría eterna por aquellos momentos que estiman que lo propio contingente es eterno. La eficacia es una cuestión de genuidad, de haber dado con el símbolo sensible adecuado que *presenta* (no representa) la idea. Las grandes obras literarias no se agotan en el estilo: siendo expresión directa, en una forma contingente, histórica, de una realidad que las trasciende, perduran a través de las buenas y de las malas traducciones que nos ha legado la historia. Ésta es acaso la razón de las palabras entre juguetonas y ambiguas de Borges al referirse a su primera lectura del *Quijote* en lengua inglesa. Al preguntarle