

***Ethos* barroco en Borges: resistencia y creación¹**

(Baroque *Ethos* in Borges: Resistance and
Creation)

Ángeles Ma. del Rosario Pérez Bernal²

Universidad Autónoma del Estado de México, Toluca, México

RESUMEN

Los ensayos de Jorge Luis Borges sobre Walt Whitman («El otro Whitman», «Nota sobre Walt Whitman») y sobre Gustave Flaubert («Flaubert y su destino ejemplar») se insertan en la corriente barroca como estética latinoamericana vía dos procesos que demuestran su *ethos*: la resistencia y la creación. Borges halla su reflejo en las figuras de Whitman y Flaubert para un devenir-otro anamórfico.

ABSTRACT

Jorge Luis Borges' essays on Walt Whitman ("The Other Whitman," "Note on Walt Whitman") and on Gustave Flaubert ("Flaubert and His Exemplary Destiny") are inserted into the Baroque trend as Latin American aesthetics via two processes that illustrate its *ethos*: resistance and creation. Borges finds his reflection in the figures of Whitman and Flaubert for an anamorphic becoming-other.

Palabras clave: Ethos Barroco, resistencia, creación, devenir, anamorfosis, Borges

Keywords: Baroque Ethos, resistance, creation, becoming, anamorphosis, Borges

1 Recibido: 28 de agosto de 2021; aceptado: 19 de octubre de 2021.

2 Facultad de Humanidades;  <https://orcid.org/0000-0002-5587-2223>. Correo electrónico: rosarioperezbernal7@gmail.com

Las estéticas latinoamericanas del siglo xx aún son susceptibles de ofrecer múltiples miradas críticas como fenómeno artístico (literario), histórico y social; si bien puede argumentarse que el avance definitivo de una literatura propia fue el compromiso de poetas y narradores por igual en aquella época, no deja de ser cierto que a partir del siglo xvii estas distinciones se vuelven complejas. El tan socorrido tópico de la literatura nacional es un objeto de estudio casi anacrónico para un mundo globalizado (o en vías) como el actual, y sin embargo, la identidad ha tomado un cariz lleno de matices dentro del imaginario latinoamericano. Lo dicho de las distinciones claras de qué no es una literatura nacional o propia de un marco simbólico y social se replican (como es obvio por tratarse de un componente de ésta) en la esfera del género del ensayo.

Cualquier lector asiduo podría nombrar a Martí y a Rodó (junto a sus coetáneos) como los padres de una tradición ensayística en estas regiones geográficas. Pero, ¿dónde metemos a determinados textos (por nombrar solo algunos) de Antonio de León y Gama, Simón Bolívar y Andrés Bello? El hecho a resaltar aquí es cómo el ensayo ha permitido una conciencia sensible ante su historia al hombre latinoamericano. No exento de esta circunstancia, Jorge Luis Borges realiza una aproximación completamente única: su labor ensayística vivifica y complejiza esta larga tradición. Al introducir el ensayo inglés como reescritura, Borges se permite ser otro, un otro que no obstante va a configurar un discurso con sus propios derroteros dentro de esta discusión que abreva su singularidad desde lo peninsular y el lenguaje, la historia y la poesía, la tradición y la novedad, la identidad y la parodia.

Este es el punto donde el eje estructurante de este texto entra en acción: el *ethos* barroco abre una mirada específica a la producción ensayística de un Borges que al toparse con las figuras de Whitman y Flaubert, puede reconocerse en un devenir. Será gracias a este agente estructurante por lo que es posible reconocer en Borges toda una labor de resistencia y creación, como se ha establecido a partir de la línea perfilada por autores como Giorgio Agamben y Gilles Deleuze. Más

allá del Borges cuentista (y también del Borges poeta), es menester atender la marca que Harold Bloom hace respecto al escritor argentino cuando afirma que «debemos considerar a Borges en primera instancia como un ensayista de genio a la manera de sus más auténticos precursores», los cuales no son otros, en opinión del crítico estadounidense, que Thomas De Quincey y Gilbert Keith Chesterton³.

En opinión de Rafael Olea Franco, insertar la obra borgiana en contexto hispanoamericano nos obliga a plantear la imagen de otro Borges, uno donde la imagen del Borges universalista sea reinsertada en un flujo del que no puede evadirse; esa corriente tiene una desembocadura que toca la estética de lo barroco, su *ethos* como *modus operandi* que Borges incorpora a la perfección en su producción ensayística⁴.

En cuanto a los conceptos de *resistencia* y *creación*, se apegan al trabajo paralelo de Agamben y Deleuze; sin un afán de sobreesimplificación, la médula de esta díada de conceptos se atenaza a la noción misma de la interioridad. Es decir, el filósofo italiano prolonga una reflexión sobre el acto creativo iniciada por Deleuze en 1987, ahí nota que el trabajo deleuziano sostiene el concepto de creación a partir del concepto de resistencia, pero que no lo trabaja más allá de su obviedad, «Deleuze no define el significado de “resistir”, y parece dar al término el significado corriente de oponerse a una fuerza o a una amenaza externa» (35), de modo que Agamben pretende ahondarlo desde las coordenadas dadas por el propio Deleuze en la entrevista conocida como el *Abecedario*⁵.

Agamben, parafraseando a Deleuze, afirma: «El acto de creación tiene una relación constitutiva con la liberación de una potencia», a razón de esto es que Agamben arrastra la resistencia hacia la interioridad misma del acto de creación. Para hacer esto necesita perfilar bien la noción de potencia: el filósofo italiano recurre a Aristóteles

3 Harold Bloom, *Genios: Un mosaico de cien mentes creativas y ejemplares* (Barcelona: Anagrama, 2005) 799.

4 Rafael Olea Franco, *El otro Borges. El primer Borges* (México: Fondo de Cultura Económica, 1993) 18.

5 Giorgio Agamben, *El fuego y el relato* (México: Sexto Piso, 2016) 36.

cuando éste vincula «la potencia (*dynamis*) al acto (*energeia*)»⁶, pero la potencia no es solo posibilidad intrínseca, ha de ser ante todo, una *technai*⁷, de modo que en la posesión de dicha capacidad el que la detenta puede ejecutarla o no. Posee potencia aquello cuya capacidad alcanza también para *no* producir o construir. En el extremo opuesto, el *no poder no hacer*⁸ tensa la balanza del verdadero acto de creación (poético) que describe Agamben:

La aparente contradicción entre hábito y mano no es un defecto, sino que expresa perfectamente la doble estructura de todo auténtico proceso creativo, íntima y emblemáticamente suspendido entre dos impulsos contradictorios: impulso y resistencia, inspiración y crítica⁹.

La potencia será el impulso, un hábito, pero la potencia del no —una autolimitación propia en el seno del hábito— trabajará a favor de la inspiración en su dialéctica con la técnica o maestría: esa es, finalmente, la tensión. El acto debe exhibir la potencia, debe albergarla y no malgastarla.

Así, la tensión que atrapa la mano de Borges tiene distintas aristas, los ensayos aquí analizados son reveladores precisamente por este aspecto; ahí y solo ahí los conceptos de resistencia y creación (incluso Agamben rescata la imperfección dentro de la perfección en esta tensión misma) ya aluden necesariamente a la teorización del barroco hispanoamericano.

La curiosidad barroca de Borges

El juego de palabras diseñado para comenzar nuestra argumentación respecto a Borges y el *ethos* barroco presente en los ensayos aquí propuestos alude al conocido ensayo de Lezama Lima *La curiosidad*

6 Agamben, 37.

7 La *technai* ha de entenderse como el dominio de un saber o un arte correspondiente.

8 Esta postulación Agamben evita entenderla como simple impotencia (en su acepción común); el poder-no sería la contención del acto que liberaría dicha potencia.

9 Agamben, 41.

barroca. Sirve de punto de referencia para un hecho ya sugerido al inicio del presente estudio: el barroco manifiesta una tensión que en lo americano posee todos los colores y sabores de una región vista desde Europa¹⁰. Son colores para referir el brillo de una historia y digo sabores para referir toda una geografía. Lezama Lima redobla así la intuición de Weisbach del barroco americano como una contraconquista al expresar el siguiente ejemplo:

En la portada de San Lorenzo, de Potosí, en medio de los angelotes larvales, de las colgantes hojas de piedra, de las llaves que como galeras navegan por la piedra labrada, aparece, suntuosa, hierática, una princesa incaica, con todos sus atributos de poderío y desdén. En un mundo teológico cerrado, con mucho aún del furor a lo divino tan medieval, aquella figura, aquella temeridad de la piedra obligada a escoger símbolos, ha hecho arder todos los elementos para que la princesa india pueda desfilarse en el cortejo de las alabanzas y las reverencias¹¹.

Lezama Lima invoca la tensión propia de este barroco americano como fuerza estructurante de tal dinamismo. La tensión puede verse como dos valores en oposición que están destinados a convivir: la princesa india estará como un agente otro en la parafernalia simbólica de un rito que le es ajeno y que no obstante reconfigura. Es un caso similar a lo descrito por fray Bernardino de Sahagún cuando registra que los indígenas aún mantenían el uso de la voz *Tonatzin* en lugar de *La madre de Dios*¹². Frente a lo teológicamente cerrado y el furor medieval, Lezama Lima contrapone las capas dentro de aquella teología hermética y el afán universal del conocimiento propio de la Ilustración. En otras palabras, los humanistas novohispanos ya dan cuenta de un barroco, el cual no debe olvidarse que para Lezama Lima fue un

10 José Lezama Lima, «La curiosidad barroca», *Ensayo cubano del siglo XX* (México: FCE, 2002) 214-241.

11 Lezama Lima, 218.

12 Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas de Nueva España*, Wellcomecollection, <<https://wellcomecollection.org/works/qk584fja>>.

«auténtico primer instalado en lo nuestro»¹³. Este barroco muestra así una curiosidad totalizadora: en la época de Sor Juana o de Sigüenza y Góngora el *summum* del conocimiento inserta dos fuerzas igualmente contradictorias en su episteme, la teología y el pensamiento científico. De ahí que el humanista novohispano esté versado en teología, lo mismo que en astronomía, poesía, matemática, música y más.

No se trata de comparar a Borges con Sor Juana o con Sigüenza y Góngora, ni siquiera de rastrear los componentes que Lezama Lima describe sobre Ignacio de Loyola o directamente sobre un Domínguez Camargo dentro de la obra borgiana para caracterizar un fondo barroco, sino más bien, de especificar unos modos, unas formas o procedimientos, efectivamente barrocos, de los cuales Borges se haya apropiado dentro de su propio proceso creativo. La obra del escritor argentino está lejos de encarar la realidad americana desde los sentidos, desde lo sensual tan reclamado por Lezama Lima respecto a la fruta o al tabaco, por ejemplo. No obstante, es el propio Lezama Lima quien apunta hacia una dirección ya puesta en la órbita americana por Borges:

...cuando un esforzado de la forma recibe un estilo de una gran tradición, y lejos de amenguarlo, lo devuelve acrecido, es un símbolo de que ese país ha alcanzado su forma en el arte de la ciudad. Es la gesta que en el siglo siguiente al Aleijadinho¹⁴ va a realizar José Martí. La adquisición de un lenguaje, que después de la muerte de Gracián, parecía haberse soterrado, demostraba, imponiéndose a cualquier pesimismo histórico, que la nación había adquirido una forma¹⁵.

Este estilo proveniente de una gran tradición y que se devuelve acrecido está presente en los ensayos de Borges, la cuestión estriba en saber en qué dimensión estética se nutren estos ensayos del autor argentino de tal *ethos* barroco, aspecto que se verá a continuación.

13 Lezama Lima, 216.

14 Antonio Francisco Lisboa (1738-1814).

15 Lezama Lima, 240.

La perfección: entre la resistencia y la creación

Jorge Luis Borges, a partir de 1940, acuña una estética que rompe radicalmente con el Borges anterior a esa fecha —afirma Olea Franco—, distinguiéndose tanto en recursos literarios como en temas¹⁶. Este cambio efectúa un movimiento de lo histórico y cultural hacia lo literario. Los tres ensayos aquí elegidos pertenecen a esta etapa. Es posible enlazar una idea sencilla pero vital para los fines del presente trabajo: hay un Borges que va emergiendo, el Borges barroco que aquí se ha perfilado en sus puntos iniciales. Este Borges no es otro sino el revisionista incansable de sus textos, el perfeccionista que (casi podría decirse) quiso reescribir su propio pasado literario. ¿Bajo qué horizonte ha querido Borges supeditar sus producciones a este mandato? Es aquí donde entran Whitman y Flaubert.

La idea de este Borges que anhela perfección fue bien identificada por Juan Carlos Tealdi¹⁷ en el siguiente apartado:

Los libros de Borges son perfectos y no necesitan del lector para corroborarlo. Son, y allí no caben peros. Por eso el verdadero lector es Borges. Porque es él quien, con su celo excesivo por cada línea, ha transformado su literatura en algo que pretende estar más allá de la aceptación o la crítica. Por ello, los múltiples borradores de Borges implican un proceso de escribir, leer y corregir, para empezar otra vez hasta que la obra sea un bloque sin aristas. Y la literatura perfecta, sin fisuras, significa que el lector no existe: Borges ha ejecutado la tarea de los dos. Ésta es la más rotunda negación del carácter social de la literatura.

Subvirtiendo lo planteado por Tealdi, Borges ha ejecutado la tarea de los tres: de Borges, del lector y del lector crítico (aquí, repito, entran Whitman y Flaubert, que no son sino dos nombres propios de lo que Borges entendió como lo *clásico*). Valga decir, a lo dicho por

16 Olea, 18.

17 Juan Tealdi, *Borges y Viñas (Literatura e ideología)* (Lansing, MI: Orígenes, 1983) 39.

Tealdi se le agrega que Borges también ha realizado las lecturas que habrían advenido para Whitman y Flaubert. Pero, ¿en qué sentido se lanza esta afirmación? Por extraña que parezca la idea en un principio es menester no soslayar la sugerente idea expuesta en otro ensayo de Borges, *Kafka y sus precursores*: «El poema *Fears and Scruples* de Robert Browning profetiza la obra de Kafka, pero nuestra lectura de Kafka afina y desvía sensiblemente nuestra lectura del poema. Browning no lo leía como ahora nosotros lo leemos» (711). ¿Quién sino el propio autor de *Ficciones* sería capaz de ofrecer una encrucijada de tal magnitud digna del mejor detective? Whitman y Flaubert profetizan a Borges pero solo en la medida en que Borges ha logrado que los leamos de manera diferente; ése es el *quid* de la cuestión.

Hemos dicho que Borges ha realizado una triple tarea, pero se trata solo de un artificio que busca marcar una distinción: la de la resistencia. Lo dicho por Tealdi no requiere mayor elucidación; no obstante, este *tertium non datur* perfila un punto nodal dentro de esta argumentación: Borges escribe, Borges se lee y Borges crea sus precursores, o como él mismo afirma (parafraseando a T.S. Eliot), esta labor «modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro», con lo cual, ese valor de resistencia interior (esa individualidad dentro del marco impersonal) se cumple soberbiamente¹⁸.

Para guiar estas marcas en los ensayos objeto de estudio, téngase en cuenta a Severo Sarduy, especialmente en su elucidación de los artificios netamente barrocos: aquí, el escritor cubano configura el concepto de barroco con la mirada puesta en su aplicación para el arte latinoamericano. Lo primero que establece como piedra angular es el artificio: sustitución, proliferación, condensación y parodia con sus anexos de intertextualidad e intratextualidad¹⁹. Ceñidos al ensayo, Borges es un maestro de la parodia, un lector en filigrana que

18 Jorge Luis Borges, *Obras Completas 1923-1972* (Buenos Aires: Emecé, 1984) 711-712. En adelante, los números de página de indican entre paréntesis en el texto.

19 Severo Sarduy, «Barroco y Neobarroco», *América Latina en su literatura* (México: Siglo XXI, 2000) 167-184.

desfigura y restituye lo que se le ha entregado. Por ejemplo, en *El otro Whitman*, el título en sí mismo ya perfila una lectura otra, borgiana acaso, frente a una lectura opacada o simplemente sesgada por todo un aparato crítico (todo un sistema literario de lecturas), que no es otro sino el francés, para la cual Whitman existe solo como una figura extraña. Borges será contundente al decir: «La economía de los versos de Whitman les fue tan inaudita que no lo conocieron a Whitman» (206), con lo cual ejecuta un tajo que deja fuera del combate a toda una porción de dicho sistema literario.

Muy a tono con el Borges ensayista, Sarduy afirma que únicamente en tanto que una obra barroca latinoamericana sea la desfiguración de una obra anterior, ésta pertenecerá a un género mayor²⁰. Gracias a esto, para Sarduy el barroco latinoamericano involucra esta dimensión de conexiones, de escritura en filigrana que dialoga con una tradición; una escritura dinámica por partida doble, primero por su formalización de interacciones con otros textos, segundo, por el proceso histórico que acumula y superpone los códigos de saber precolombinos a los de la cultura europea, de modo que la superabundancia y la saturación tan añadida al epíteto barroco cumplen una justificación muy en la dirección onto-epistemológica (Borges, seguramente, no pudo obviar este punto).

Es así como se hace indispensable traer a cuento los ensayos objeto de trabajo para este texto. En *El otro Whitman* Borges comienza su periplo con la mirada puesta en el compilador del *Zohar*; todo para aventurar los límites de la hipérbole, sus alcances ontológicos. Whitman, nos dice Borges, se nos aparece como una figura de dimensiones gigantescas del cual solo percibimos su fuerza (208). Borges alega en contra de la miopía de todo un continente constreñido a las teorías parisinas incapaces de reconocer en Whitman otra cosa salvo un titanismo literario pobremente teñido y unidimensional, por ejemplo, cuando afirma: «lo hicieron precursor de los muchos inventores caseros del verso libre. Además, remedaron la parte más desarmable

20 Sarduy, 175.

de su dicción: las complacientes enumeraciones geográficas, históricas y circunstanciales que enfiló Whitman» (208). Mediante un procedimiento sumamente sencillo, Borges aboga por una mirada ajena a la que propone Europa del bardo norteamericano por excelencia:

La historia mágica de los árboles que tapan el bosque puede servir, invertida mágicamente, para declarar mi intención. Porque una vez hubo una selva tan infinita que nadie recordó que era de árboles; porque entre dos mares hay una nación de hombres tan fuerte que nadie suele recordar que es de hombres. De hombres de humana condición. (207)

¿No es evidente que Borges apela a una lectura no europeizante, no solo de Whitman, sino de «América» misma? Borges es americano y como Emerson (en la línea del ensayo) o Whitman (en la veta poética) hereda una tradición doble: la inglesa (para el caso específico aquí mencionado) y la nativa, en tanto que es un no-europeo. En el extremo opuesto de un continente, Borges reconoce un punto de inflexión: Whitman no es el árbol que eclipsa al bosque, por el contrario, y como él nos aclara, es el bosque lo que oblitera la imagen aislada del árbol. Borges resiste aquí la tentación de mirarse (vía el espejo que le ofrece el caso de Whitman) como un producto aislado, ajeno a una tensión que para París no existe. La tensión no es otra que la de tener una raigambre doble (por decir lo menos). La red de conexiones que teje Borges, ¿no se refiere a otro objeto? La propia imagen del árbol y el bosque no es gratuita, es como si la voz que ensaya hubiese leído admirablemente bien *Leaves of Grass* en su desinencia más potente: Whitman es Whitman porque es mucho más que una identidad (todas las ironías que Borges lanza contra París obviamente son un guiño a toda la gama de “ismos” críticos arrojados por la teoría literaria o por el propio arte en sí). Irremediablemente poner en jaque a la identidad como concepto va mucho más allá de Europa, pero Borges era consciente que toda aquella avanzada crítica parisina no cesaría de defenderla, pues como él mismo admite, no sin

un toque paródico, que a ellos «les interesa la economía del arte, no sus resultados» (206).

De entre los diversos ejemplos posibles en la obra de Whitman, destaco este extracto de «A Song of the Rolling Earth»²¹ para ejemplificar mejor cómo Whitman queda diluido no solo en las largas tiradas del segmento, sino en la manufactura misma del contenido en que la voz lírica emerge:

Human bodies are words, myriads of words,
 (In the best poems re-appears the body, man's or woman's, well shaped, natural, gay,
 Every part able, active, receptive, without shame or the need of shame.)
 Air, soil, water, fire – those are words,
 I myself am a word with them – my qualities interpenetrate with theirs – my name is nothing to them,
 Though it were told in the three thousand languages, what would air, soil, water, fire, know of my name?

La voz lírica se pregunta qué pueden saber el aire, el agua, la tierra y el fuego de su nombre —Walt Whitman— aunque fuese dicho en tres mil lenguas diferentes; como todo un verdadero poeta, Whitman defiende que todo es palabra y esto incluye las nominaciones de la figura del autor, del estandarte. Jorge Luis Borges lee a contracorriente (en filigrana se insiste aquí) porque no se queda con la voz celebratoria del yo que aparece en «Song of Myself», al contrario, percibe que la sutileza está en otro lado, él mismo lo hace notar (siendo éste el punto nodal de su *hexis*²² ensayística): «básteme demostrar que en otras mejores fue poeta de un laconismo trémulo y suficiente, hombre de destino comunicado, no proclamado». Si ya se ha postulado, recordando el ensayo «Kafka y sus precursores», que todo gran escritor

21 Walt Whitman, *The Complete Poems of Walt Whitman* (Londres: Wordsworth Editions, 2006) 166.

22 La cual se puede entender como las coordenadas sociopolíticas que el yo ensayístico carga como ente subjetivo que despliega su discurso. Véase Liliana Weinberg, *Situación del ensayo* (México: CCyDEL-UNAM, 2006).

crea a sus precursores, Borges no será la excepción: en poquísimas páginas Borges sacude la figura anquilosada del Whitman que proclama nombres propios, y por el contrario, nos devuelve un Whitman cuyos temas (e intersticios) son «la peculiar poesía de la arbitrariedad y la privación», de la «inconocibilidad (*sic.*) y pudor de nuestro vivir» o la «negación de los esquemas intelectuales y aprecio de las noticias primarias de los sentidos» (207-208), con lo cual Borges no hace sino mostrar su capacidad lectora, una capacidad que expropia (incluso) uno de los grandes lirismos de todo el continente americano.

En «Nota sobre Walt Whitman» se tiene el mismo tema pero expandido, con una estructura similar, Borges traza una red de conexiones en torno a un libro arquetípico a través de citas (todas en una señalización paródica, exclusivamente por alusión) que van desde Apolonio de Rodas o Lucano, pasando por Milton y Donne, hasta sus propios contemporáneos Eliot y Pound. Con el objetivo de que el libro como objeto y sus virtudes no sean aminorados por los años (249), el argentino destaca el caso de Whitman debido a un procedimiento capaz de contravenir toda la tradición no-americana. Whitman busca la colectividad inmensa de todos los hombres en todos los tiempos (¿qué puede haber más barroco que eso?). Pero Borges no llegará a lo llano de mi formulación, el *collage* de citas y el ejercicio de reminiscencia determinando el tono bajo que está bullendo en realidad tratan sobre el propio Borges. ¿Qué son «el Aleph» o la biblioteca o los laberintos borgianos sino intentos de condensar todo el universo bajo ese punto múltiple y dinámico? En materia de este ensayo, aquí cabe la intratextualidad borgiana: los gramas sémicos de los que habla Sarduy están en la reiterada «represión» del nombre *Jorge Luis Borges*.

¿No está Borges reflexionando sobre sí mismo bajo el espejo deformado de Whitman? ¿No está hablando de sí cuando invoca la distancia entre el hombre común Walt Whitman y el sujeto lírico cuasi divino que habita el poemario *Leaves of Grass*? Debido a que, principalmente, ¿no es Borges un ejemplo perfecto de que «un hecho falso puede ser esencialmente cierto» en esta distancia del Borges hombre

de letras y el otro Borges que se define sustancialmente como voraz lector, detective, contra-teólogo, poeta, narrador y ensayista capaz de leer libros inexistentes? En el clímax del ensayo las dificultades teológicas salen a relucir junto a esta frase magistral cuando evalúa el cambio de un Nietzsche que ha sopesado el eterno retorno (más pitagórico que nietzscheano): «Lo tosco, lo bajamente policial, es hablar de plagio» (253). El maestro del plagio velado (o del procedimiento aprendido gracias a Whitman, según se quiera ver), como ya se ha sugerido, crea a sus propios precursores.

Devenir-otro como destino literario

Flaubert es la otra figura que destaca en el siguiente ensayo a considerar. «Flaubert y su destino ejemplar» abarca una reflexión sobre el destino literario del escritor moderno cuyo primer ejemplo fue precisamente Flaubert. ¿Cuál es el nudo del ensayo entonces? La primera hebra es la que autoriza la abundancia de referencias en torno a los escritores que buscaron una materia verbal y temática que pudiese asimilarse al arquetipo de la épica homérica; no sin una sonrisa irónica, Borges invoca a Píndaro, Petrarca, Tasso y hasta un Milton que cierra el círculo, pero que para el escritor argentino, no deja ser un último aliento de la *Iliada* o la *Odisea*, como según explica:

El poema de Milton abarca el cielo, el infierno, el mundo y el caos, pero es todavía una *Iliada*, una *Iliada* del tamaño del universo; Flaubert, en cambio, no quiso repetir o superar un modelo anterior. Pensó que cada cosa solo puede decirse de un modo y que es obligación del escritor dar con ese modo. (266)

La segunda cuerda que tensa este nudo pasa por el tópico de los géneros literarios, no solo su vigencia o su actualización, sino especialmente su trono, o dicho de otro modo, su centro de gravedad. Borges describe cómo la lírica casi es agotada por su iniciador, Homero ocupa el centro (y de nuevo se regresa a este tema) y es,

primordialmente, el clásico por excelencia. En la prosa la situación cambia, las formas no se han agotado y a pesar del *Quijote*, (citado por Borges) Flaubert dice que la novela aún sigue en espera de su Homero. De nuevo existe aquí un proceso que invierte la relación de nombres que giran en torno a un hecho, y del cual no se menciona jamás en el cuerpo del ensayo. La capacidad de síntesis de la que hace acopio Borges en este ensayo no ha de cegar la mirada sobre cómo Flaubert es el primer gran «sacerdote» de la literatura moderna. Si seguimos a Borges en su afirmación, «Flaubert fue el primero en consagrarse (doy su rigor etimológico a esta palabra) a la creación de una obra puramente estética en prosa. En la historia de las literaturas, la prosa es posterior al verso; esta paradoja incitó la ambición de Flaubert» (265). ¿No estamos, de nuevo, ante una obliteración de la posición borgiana? La deixis y la hexis del ensayo discurren en el primer párrafo sobre un tema ya analizado en el caso de Whitman: la distancia entre el hombre real y el Flaubert que el mundo de la literatura conoce especialmente por su correspondencia.

¿Qué son, a fin de cuentas, el cuento y el ensayo (o ese género casi propio de los prólogos de prólogos) sino formas alejadas del agotamiento lírico? ¿No es Borges, a su vez, la figura literaria latinoamericana del hombre consagrado (y permítaseme decir como él, que también doy todo su rigor etimológico a esta palabra) a la literatura? La última parte del ensayo no deja lugar a dudas, la genealogía que ha trazado pasa finalmente por Byron, Mallarmé, Henry James y Joyce. De entre los múltiples artes en los ensayos borgianos existe esta alusión sutil, tan propia de lo que mencionó Tealdi páginas arriba: Borges leyéndose a sí mismo. En todo caso, la observación de Olea Franco sobre cómo quiso llevar Jorge Luis Borges su propio destino (ejemplar) literario resulta evidente:

En lo personal, creo que en la literatura hispanoamericana contemporánea ha habido pocos escritores que de una manera tan consciente como Borges hayan forjado su propia persona literaria, el mito de

escritor con el que desean ser leídos... por ello no considero gratuita la reiterada afirmación borgesiana de que, aun antes de haber escrito su primera línea, sabía que su destino sería literario; ahí se ubica la gestación del mito del escritor²³.

Estudioso de Borges, Daniel Balderston traza un camino similar (pero él pasa muy brevemente por el ensayo «El sueño de Coleridge» cuando también ve en el escritor argentino un rompimiento (confesado por él mismo en el texto mencionado) entre las décadas de 1930, 1940 y 1950 (575). Borges deja de ver a Whitman, a Carlyle o a De Quincey como las figuras encarnadas de la literatura en sí, y gracias a ello, Balderston comenta con acierto que sus ensayos establecen:

Una nueva modalidad para el ensayo latinoamericano, en contrapunto con sus propias primeras profesiones de fe y a la tradición dominante en el ensayo latinoamericano en aquél entonces (y también ahora), una modalidad en que el sujeto y su verdad se encuentran fracturados y escindidos²⁴.

Esto es el *ethos* barroco en su despliegue más latinoamericano, o como destaca Marín sobre el proceso que se da entre lo indígena y lo español: «Lo indígena permea lo español y encuentra el modo de pervivir en él, halla modos de fusión que unen al bárbaro y al civilizado, y, sin embargo, no los reconcilia. No hay una síntesis que resuelva una contraposición entre modos de aparecer incompatibles, sino una unión, que es la huella de un desencuentro»²⁵; ya que los dos polos que suscita el choque entre Europa y América no tendrán una síntesis capaz de reagruparse en una nueva unidad pura, sus tensiones (para el caso de Borges esto se da en la oposición entre su *hexis* argentina

23 Olea, 206.

24 Daniel Balderston, «Borges ensayista», D-Scholarship@Pitt, 27 de julio de 2021, <<https://doi.org/10.31819/9783964563668-030>>.

25 Simón Marín, «Breve acercamiento al barroco latinoamericano desde José Lezama Lima y Severo Sarduy», *Versiones: Revista de Estudiantes de Filosofía*, 08 de julio de 2021, <<https://revistas.udea.edu.co/index.php/versiones/article/view/344449/20804095>>.

y su mirada a los clásicos europeos) se van a mantener, pero con la particularidad de que es ahora el no-europeo quien toma y se apropia de las herramientas que lo sometieron en un primer punto; éste y no otro es el punto constantemente reiterado por Lima respecto al Aleijadinho.

Quien postuló un narrador, el cual recordó que Cásares mencionó la mayor ínfula en el pensamiento de los heresiarcas de Uqbar sobre los espejos (que son abominables porque duplican al hombre) (431) no obstante podía usarlos de maneras completamente equívocas, la evidencia ya está en la sintaxis a la que he recurrido para hacer notar la saturación de conexiones. Si se regresa al tema de lo equívoco que resulta un espejo, el presente trabajo ha insistido en el espejeo constante de un Borges con sus dos tradiciones verticales: la argentina y la europea. La invocación al espejo (tema tan borgiano como otros) no es nueva, en su artículo sobre Whitman y Borges, el también escritor Tomás Eloy Martínez halla la afinidad entre estos dos con la idea de que «un hombre es al mismo tiempo todos los hombres. Sin esa idea, Whitman no sería Whitman ni Borges sería Borges», y más tarde concluye: «Ambos son una cara que se contempla a sí misma en un espejo infinito: lo que en uno es cuerpo, en el otro es sueño»²⁶. Borges entonces no cesa de combatir, de combatirse (resistirse) en su largo camino hacia la creación, y por esto mismo, es que Borges es prolífero también en sus silencios, logra volver sensible esa ausencia: si el indígena (americano) se ha apropiado de las herramientas que lo sometieron históricamente, Borges (en el terreno de la literatura) revertirá a sus clásicos con esa voz velada que parece querer susurrar el propio nombre de Jorge Luis Borges, no es otra la sugerencia del filósofo italiano al decir que «la potencia-de-no es una resistencia interna a la potencia que impide que ésta se agote simplemente en el acto y la obliga a volverse hacia sí misma, a hacerse *potentia potentiae*, a poder la propia impotencia»²⁷. Así es como se ha llegado al punto

26 Tomás Eloy Martínez. «Borges y Whitman: El otro, el mismo», *Revista Chilena de Literatura* 20 de julio de 2020, <<https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/39230>>.

27 Agamben, 44.

de poder afirmar que la potencia borgiana no se agota, ciertamente es capaz de volverse hacia sí misma y sacar de esta descolocación un lugar entre lo literario clásico (pero no como un agente externo que se une a sus filas, sino como un agente capaz de romper las filas —lo lineal— de lo clásico-canónico).

En este trabajo se ha procedido ampliando las muestras de las afinidades electivas del propio Borges, especialmente con Whitman y Flaubert, pero esencialmente, en cómo este mirarse en el espejo también ha pasado por el tamiz de una identidad hispanoamericana (americana, latinoamericana) en tensión por la mirada europea. La anamorfosis está en este darse cuenta que Shakespeare, Whitman, De Quincey, Chesterton o Flaubert regresan a un Borges en devenir, no solo para el escritor factual y su vasta producción ante sí mismo, sino incluso para sus lectores, por lo menos aquellos que así lo deseen y se complazcan en buscarlo, hasta su inminente fracaso, y simplemente encontrar una imagen deformada.

Al tocar el tema de un Borges en devenir hay que perfilar los límites a que apelamos dentro de este desarrollo teórico. En su concepto del devenir-otro (sin querer agotarlo a lo largo del extenso trayecto intelectual de Deleuze) se afianza la confluencia de los temas aquí revisados; esta visión queda compaginada en el texto *Lo que dicen los niños* del filósofo francés cuando afirma lo siguiente:

Una lista de afectos o constelación, un mapa intensivo, es un devenir... El devenir es lo que convierte el trayecto más mínimo, o incluso una inmovilidad sin desplazamiento, en un viaje; y el trayecto es lo que convierte lo imaginario en un devenir. Los dos mapas, el de los trayectos y el de los afectos, remiten uno al otro²⁸.

Este concepto compagina con los ejes teóricos del barroco latinoamericano. Borges (consciente o no) ejemplifica el *ethos* barroco latinoamericano dentro de un género que no acapara los reflectores del

28 Gilles Deleuze, *Crítica y clínica* (Barcelona: Anagrama, 1996) 94.

modo en que una lírica o narrativa sí lo hacen. Más que alcanzarse a sí mismo, alcanza un devenir, idea que conecta con su profunda visión sobre la naturaleza del libro (o escritor) clásico. El carácter barroco, tan arraigado a la concepción de la solapa, el superposicionamiento y la abundancia es en el continente americano una respuesta estética, que muy a pesar de sus coordenadas específicas, ha otorgado un mapa propio con el cual orientarse ante el avasallador eje cultural netamente occidental. En la inmensa inteligencia de Borges, este hecho no pasa simplemente con obviarlo y dejarlo atrás, aunque ajeno al desarrollo teórico de lo barroco (como por ejemplo no lo fueron un Carpentier, un Lezama Lima o un Sarduy) eslabona puntos de conexión que se multiplican a lo largo de su obra: en germen, ciertamente, pero el *ethos* barroco es ya plenamente identificable en todas sus aristas de tensión, artificio y parodia. Como ya se ha planteado aquí, su camino a la perfección, el trayecto trazado hacia su mito como escritor fueron también la resistencia y la creación.

Conclusión

La materia común de los tres ensayos aquí revisados confluye con la disposición interna del escritor argentino a no dissociar los dos Borges que lo habitaban, al que le sucedían las cosas y al que caminaba por Buenos Aires (parafraseando lo que dice en *Borges y yo* (808). Sin embargo, es el cómo el objeto principal de este fenómeno. En todo caso, se trata de un proceso en devenir colmado de lo que aquí se ha perfilado como *ethos* barroco, el cual convive con toda una serie de capas y conexiones propias del mundo borgiano presentes en los ensayos analizados, que revelaron su carácter casi formativo para sus textos más logrados en posteriores publicaciones. Se ha insistido, así, en cómo el tema de Borges y otro Borges ha quedado reprimido en los semas de estos ensayos, ha habido casi una proliferación de conexiones destinadas a ilustrar la propia presencia del escritor argentino como un agente no-europeo (esto ya es un otro para el mapa

semántico de lo clásico). Pero también, cómo la propia resistencia en Borges está contenida en el acto poético dentro de sus ensayos, pues como dijo Agamben respecto al acto de creación, es posible pensar éste como una dialéctica «entre un elemento impersonal que precede y supera al sujeto individual, y un elemento personal que de forma obstinada lo resiste»²⁹.

Lo dicho puede articular una de las primeras piedras del edificio ensayístico borgiano en la materia temática de lo barroco; indudablemente volúmenes completos como *Otras inquisiciones* o *Historia de la eternidad* ofrecen un material inagotable en esta línea que va de este primer Borges hasta el Borges maduro afianzado en sus temas y procedimientos. Aquí únicamente se ha aventurado la idea de cómo ha existido una resistencia y una creación muy hispanoamericana en estos ejemplares; en todo caso, cómo el barroco americano, ese primer señor que testifica Lezama Lima, no ha dejado de manifestarse en esta muestra de la ensayística borgiana. Acaso totalmente deformado por el espejo que le ofrecieron Whitman y Flaubert (entre muchos otros) Borges dejó de lidiar con su pasado ultraísta, criollista y se aventuró (por fortuna) a ser «otro» Borges.

La muestra ensayística analizada perfila una práctica de pensamiento y escritura que resiste tanto a la imitación cultural como a cualquier tipo de reacción identitaria, escritura del *entre* que revela la rotura oscilante del acto poético y su crítica, su potencia interna, pero también su resistencia interna cuya conexión ha configurado toda una estética palpable en todos los grandes textos de Jorge Luis Borges.

29 Agamben, 42.

