

Q.1046
29

Dos rutas dentro del laberinto:

Borges y Escher

(un ensayo de vinculación entre la obra literaria
y la obra gráfica)

Tesis que presenta
Adriana González Mateos
para optar al grado de
Maestra en Literatura Comparada

Facultad de Filosofía y Letras
UNAM



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

1996

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Introducción	1
Capítulo 1: una época laberíntica	7
Capítulo 2: ¿qué es un laberinto?	30
Capítulo 3: imagen y palabra: resumen de una controversia	49
Capítulo 4: más allá del realismo	66
Capítulo 5: dos rutas dentro del laberinto	82
Conclusión	119
Bibliografía	

Introducción

Una de esas paradojas a las que era tan aficionado Borges, y también de Escher, hace que en toda la obra del primero no existan menciones del grabador holandés; tampoco hay evidencia de que éste haya leído las ficciones de un remoto escritor argentino cuyas obsesiones se parecían tanto a las suyas. Llama la atención, no obstante, la semejanza de los recursos utilizados por ambos, pues al rechazar el realismo emprendieron la construcción de lenguajes caracterizados por su aspecto abstracto, capaz de dar cuenta de un universo reducido (o elevado) a contornos precisos, a abstracciones o arquetipos transformados en piezas rigurosamente diseñadas que permiten el eficaz funcionamiento del mecanismo narrativo o gráfico del que forman parte. Esta tesis se propone explorar los puntos de contacto entre estas dos obras creadas con total independencia, pero con semejanzas tan importantes que parecen haber sido planeadas por dos artistas que hubieran estado en estrecho contacto.

Como es obvio, la primera objeción serían las numerosas e importantes diferencias que separan un cuento de un grabado. ¿Cómo se puede comparar una obra literaria con una obra gráfica? Aunque no espero contestar exhaustivamente esta pregunta, a lo largo de esta tesis he tratado de descubrir nexos entre los dos lenguajes. Parece claro que la comparación se establece ante todo a nivel temático, pero también espero mostrar que Borges y

Escher coinciden en el aspecto de los mundos que crean y en las razones que los llevan a construirlo así: la búsqueda de un lenguaje abstracto, geométrico, preciso e incoloro es el resultado de reflexiones como las expuestas por Borges en un ensayo de Discusión, titulado "La postulación de la realidad", donde aspira a la creación de un estilo que llama clásico. El capítulo 3 está dedicado a explorar las raíces históricas e ideológicas de las valoraciones que se expresan a través de tal *clasicismo*, cuyos lineamientos son expuestos en el capítulo 4.

Desde las primeras tentativas de relacionar a Borges con Escher salta a la vista la frecuencia de los laberintos en la obra de ambos, es decir, una coincidencia temática. El primer capítulo sugiere que esa coincidencia tiene más relación con la época que con las preferencias personales de Borges o de Escher. Pretende describir algunos de los cambios característicos de la era posmoderna, con el fin de dar un contexto a la discusión sobre Borges y Escher. No se propone alegar que esta época sea más o menos laberíntica que otras, sino solamente resumir la complejidad de los cambios ocurridos y relacionarlos con la frecuente aparición del laberinto en el arte de nuestro siglo. La evolución de las ciudades, la influencia de los medios masivos de comunicación y la transformación de las relaciones sociales han dado por resultado alteraciones radicales en las ideas sobre el espacio y el tiempo. Estos fenómenos han sucedido mientras la ciencia abandonaba las teorías newtonianas e iniciaba la descripción del universo en términos de incertidumbre, relatividad y caos; la divulgación de estas ideas científicas se ha vinculado a la experiencia de los habitantes de las ciudades, que experimentan el espacio y el tiempo en formas cada vez más complejas. De ahí que el laberinto se hay convertido

en un símbolo extremadamente atractivo, pues resume estas sensaciones de desorientación.

Entre tanto, el arte perdió la pretensión de ser un dominio autónomo o una actividad crítica y abandonó la ambición característica del arte moderno, es decir, encontrar un sentido eterno e inmutable tras las apariencias cambiantes. Tanto el arte como la literatura se asumieron como fragmentarios y se preocuparon cada vez más por el diálogo con el pasado, entablado en términos paródicos. Al mismo tiempo, la evolución filosófica y científica en torno al lenguaje se empeñó en una crítica cada vez más rigurosa de sus límites, mientras la pretensión de elaborar sistemas capaces de dar cuenta de la realidad en forma total. En el siglo XX, ni el arte ni el lenguaje son, pues, hilos que garanticen la orientación en el laberinto.

El segundo capítulo hace un resumen de la evolución de esta imagen arquetípica, desde sus primeras apariciones en tiempos prehistóricos hasta fines del siglo XIX. A continuación compara los laberintos de Borges con los de Escher: además de aludir a la transformación de nuestro mundo en un espacio cuya complejidad produce vértigo, el laberinto sirve a ambos para explorar la más angustiosa sensación que pudo sentir Teseo, si en algún momento perdió el hilo: el peligro del sinsentido, del absurdo. Borges escribió que esa amenaza se oculta en un concepto capaz de desquiciar todos los otros, el infinito, cuya intuición basta para destruir las construcciones racionales, las ideas concebidas a partir de la experiencia de un mundo caracterizado por la finitud. El laberinto, un lugar compuesto por rincones que pueden estar en cualquier parte, es una materialización espacial del infinito y una metáfora de la pérdida de sentido. Borges y Escher lo exploraron con la ambición de convertirlo en un diseño, la creación de

un Dédalo que conoce los secretos de sus pasajes más enigmáticos y sabe crear su significado.

El capítulo 3 trata de establecer bases para la comparación entre una obra literaria y una obra gráfica. Además, indaga las raíces ideológicas de la valoración de las palabras en detrimento de las imágenes y procura esclarecer el origen de un estilo que Borges alguna vez llamó *clásico*. El capítulo 4 sigue la definición de lo clásico dada en "La postulación de la realidad" y procura definir la clase de distancia que Borges y Escher trataron de establecer respecto al realismo. El capítulo 5 emprende el análisis comparativo de las ficciones y los grabados.

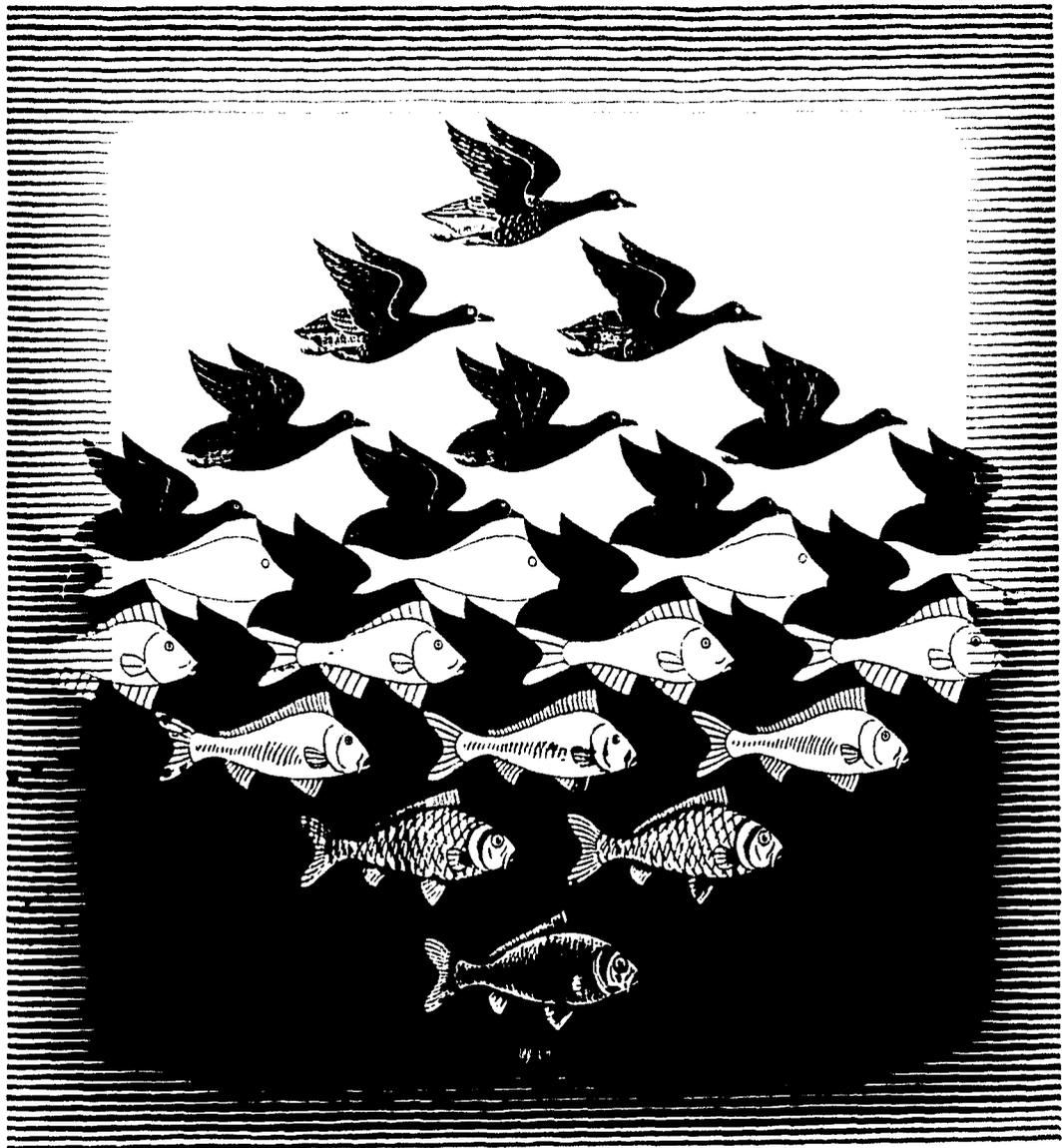
La curiosa simetría entre la inteligencia visual de Escher, que iba unida a una relativa falta de capacidad e interés para la especulación abstracta, y la ceguera de Borges, aparejada a su extraordinaria inteligencia verbal, sugiere la tentación de construir un texto basado en datos biográficos de ambos, así como en su gusto por los dobles y los espejos. Como puede observarse, en este texto las vidas de Borges y Escher han sido reducidas a líneas esquemáticas, tal como ellos solían hacer con los personajes de sus obras, que así se convierten en elementos de un diseño. Todos los datos incluidos son ciertos; no iremos tan lejos como para afirmar que *un hombre es todos los hombres*, pero sí podemos comprobar que las manías, temas, metáforas y gustos de una época tienen incidencia incluso en los artistas más originales, que a su vez crean las imágenes verbales y visuales que más tarde habrán de caracterizarla.

Maurits Cornelis Escher nació el 17 de junio de 1898 en Leeuwarden, Holanda; Jorge Luis Borges el 24 de agosto de 1899. Ninguno de los dos guardaba buenos recuerdos de la escuela, aunque desde la infancia fuera evidente el

talento de ambos. Los maestros de Escher se quejaron de su excesivo interés por asuntos literarios y filosóficos; más tarde, la repetición de figuras que cambian sutilmente daría a sus grabados un aspecto narrativo, como si en ellos transcurriera algo similar al tiempo. La primera obra que Borges publicó, a los nueve años, fue una traducción de *El príncipe feliz*, de Oscar Wilde, firmada "Jorge Borges". Los amigos felicitaron a su padre, creyendo que era suya. Escher regaló Aire y agua a su maestro Jesserun de Mesquita, que lo colgó en su estudio. Varios visitantes lo felicitaron, diciéndole que era la mejor obra que había hecho hasta entonces. En sus primeros tiempos como grabador, Escher produjo sobre todo paisajes; más tarde diría que en ese "periodo técnico" le interesaba el perfeccionamiento del oficio y no "la expresión de un pensamiento determinado". "Me encontré durante muchos años en semejante estado de alucinación, hasta que cayó la venda que cubría mis ojos" ¹ y empezó a trabajar "de modo obsesivo" con la simetría, las estructuras matemáticas y el infinito. El año de esta transformación es 1937. En 1938 Borges se golpeó la cabeza al subir una escalera mal iluminada; el accidente ocasionó una septicemia que estuvo a punto de matarlo y le hizo temer por su integridad mental. Hasta entonces había escrito poemas y ensayos; durante la recuperación escribió su primer cuento fantástico: "Pierre Menard, autor del Quijote". Muchas veces Borges habló de la lucidez del insomnio; Escher decía: "Si supieran lo que he visto en la oscuridad de la noche... A veces casi me ha vuelto loco la aflicción de no poder reproducir lo que veo. Comparado con ello, todo dibujo es un fracaso." ² Borges "descreía del realismo"; Escher afirmaba que la realidad le era ajena y su obra nada tenía que ver con ella. Ambos admiraron el arte musulmán; muchos grabados

¹ Escher. *Estampas y dibujos* 5

² Escher citado por Ernst 16



Aire y agua

13.
Luft und Wasser |
Sky and water |
Le ciel et la mer |
Lucht en water |

Luft og vand |
Luft og vann |
Luft och vatten |
Ilmaa ja vettä |

de Escher exploran recursos utilizados en la decoración de la Alhambra; Borges relacionó su gusto por la *mise en abyme* con la lectura de *Las mil y una noches*. Varios textos suyos abordan temas o motivos islámicos: uno de ellos es el Simurg, rey de los pájaros en la epopeya mística persa *Mantiq al-Tayr*, que Borges recuerda en muchas páginas. Escher reproduce en ciertos grabados la estatuilla del Simurg, comprada por su suegro en Bakú ³. Ninguno de los dos se libró de la tentación de describir animales fantásticos, pero los "animalillos cachivache" de Escher no figuran en los catálogos de Borges. El autorretrato de Escher permite comprobar que, como tantos personajes de las ficciones, era un hombre alto, de rasgos afilados, con ojos grises y barba gris.

³ Por ejemplo en *Otro mundo II*, mencionado en el cuarto capítulo de esta tesis.



Autorretrato

Capítulo I: una época laberíntica

Me siento cansado de los laberintos y de los espejos y de los tigres y de todo ese género de cosas. Especialmente ahora que otros las están usando... Ya que uno piensa que si hay tanta gente haciendo ese tipo de cosas actualmente, no es necesario que uno lo siga haciendo.

(Borges en entrevista con Richard Burgin)

Quizá no es del todo inútil preguntarse por qué. Los laberintos se han convertido en una metáfora recurrente entre quienes analizan nuestra época, ya porque hablan de la transformación de las ciudades en el siglo XX, de las relaciones humanas en el capitalismo tardío o de la crisis de las vanguardias. Los laberintos también son tema favorito de poetas, narradores y pintores. Sobre la mesa donde están los borradores de este ensayo, además de varios dibujos de Escher, hay una reproducción de la *Minotauromaquia*, de Picasso y otra de *Pasaje en espiral* de Remedios Varo; una ojeada al librero revela títulos

como El laberinto de la soledad (Octavio Paz), La seducción del Minotauro (Anaïs Nin), Teseo (André Gide), Los reyes (Julio Cortázar), En el laberinto (Robbe-Grillet), para no hablar de obras de estructura laberíntica, desde el Ulysses de Joyce hasta las novelas de Donoso; no es difícil que muy cerca suene un disco como *Into the Labyrinth* de **Dead Can Dance**, casi para comprobar que la fascinación alcanza también a grupos de "rock-gótico". Ya puede verse que si hay generaciones de críticos futuros y si esos críticos escogen reflexionar sobre esta época, harán estudios sobre nosotros y los laberintos, tal como hoy escribimos sobre el gusto decimonónico por las mujeres moribundas o el tema de la vida y el sueño en el arte barroco. Los laberintos nos obsesionan como las adúlteras a la generación de Flaubert.

Pero ¿a que se debe ese gusto casi obsesivo por los laberintos? ¿Por qué es tan difícil pensar en nuestra época sin recurrir a esta imagen de la desorientación? ¿Qué puede habernos llevado a imaginar el mundo como un espacio intrincado e incomprensible, en el que estamos perdidos?

- Retrocedamos a un momento en que la imagen del laberinto no era empleada con tanta frecuencia. Corría el año de 1784 y Kant contestaba a la pregunta lanzada por un periódico: ¿qué es la Ilustración? Su respuesta empezaba con un lema: *ten el valor de ejercer tu entendimiento* ⁴. El principal obstáculo era la tutela a la que había estado sometida la humanidad, su largo sometimiento a diversas autoridades religiosas, militares y políticas que le habían dictado qué pensar. La tarea, ardua y, según algunos, peligrosa, era llegar a ser

⁴ Kant, Immanuel. "An answer to the Question: What is Enlightenment?"

adulto, es decir, decidir racionalmente en vez de obedecer, pensar por uno mismo. Pese al reconocimiento de algunas dificultades, Kant manifestaba una fe incommovible: dada la libertad que parecía cada vez más posible, la inteligencia inherente a la humanidad la haría progresar hacia el ideal de ilustración, es decir, hacia una vida racionalmente ordenada.

De inmediato puede verse que en esta propuesta para salir de una situación opresiva Kant vislumbra una ruta, quizá difícil y llena de obstáculos, pero ruta al fin: transitable y lineal, sin las circunvoluciones de un laberinto. Ya que esto no es más que un ensayo, nada nos impide imaginar a Kant recorriendo una calle cuya elegante simetría fue planeada justamente para hacer pensar en el equilibrio político de una sociedad que se regiría a sí misma en forma racional, según el sistema democrático de división de poderes concebido por los pensadores ilustrados: la Avenida de Mayo, en Buenos Aires, que va de la Plaza de Mayo, sede del poder ejecutivo, a la Plaza del Congreso, sede del poder legislativo. Como puede observarse en el mapa, las dos plazas son del mismo tamaño y al extremo de cada una se levanta un edificio de similar magnificencia: la Casa Rosada en la Plaza de Mayo y el Palacio del Congreso en la Plaza del mismo nombre.

No es necesario que desde los puestos de periódicos algún titular recuerde a los torturados y desaparecidos a raíz del golpe de estado de 1976. Ya desde antes, Kant y la Avenida de Mayo resultaban un poco conmovedores. Su fe en los diseños rectilíneos nos parece a la vez cómica y patética, porque algo nos ha separado definitivamente de ella. Ese algo es el tiempo.

Ya que es más fácil de asir, tomemos la Avenida de Mayo, pasemos bajo los espléndidos edificios *art-nouveau* que nos dejan imaginar cómo era Buenos Aires a principios de siglo, aunque su continuidad afrancesada esté rota por

muestras de arquitectura funcionalista e incluso por alguna audacia posmoderna. Aunque el barrio de San Telmo conserva su sabor tradicional para satisfacer a los turistas, el plan urbano se ha modificado y es cada vez más caótico, la ciudad más enorme, más rebelde a los intentos de ordenarla. Como en todas las capitales del mundo, el paisaje es una mezcla de edificios de distintas épocas y estilos; la heterogeneidad se acentúa si de las construcciones pasamos a considerar los servicios ofrecidos: hay comida tailandesa, clases de ruso (y sin duda de gramática anglosajona y otras lenguas muertas) pero también de artes marciales y de danzas polinesias. Los espacios vacíos son prácticamente inexistentes: la ciudad está abarrotada de señales y referencias que remiten hacia todas las direcciones del tiempo y del espacio y hacen imposible que el paseante se ubique a cierta distancia de esta proliferación, en algún punto privilegiado para observarla y orientarse. Sin dificultad podemos creer en las fantasías de Cortázar e imaginar que el Pasaje Güemes desemboca en París, a fines del siglo XIX. La presencia de las mismas tiendas, los mismos letreros que pueden encontrarse en cualquier urbe del mundo acentúa el efecto laberíntico: esta esquina está en Buenos Aires pero podría estar en México, en Sao Paulo, en Nueva York. ¿Dónde estamos? ⁵

Un laberinto social habita esta ciudad contemporánea. Su población es resultado de varias inmigraciones cuyas lenguas y costumbres conviven mientras las antiguas fronteras entre las clases sociales se desdibujan ante la acción del ideal democrático, que garantiza educación básica y derechos civiles para todos; las culturas populares y tradicionales reciben el impacto de una cultura calificada de *kitsch* y distribuida

⁵ Por supuesto, cada una de estas ciudades conserva rasgos propios: a veces son cultivados como un atractivo turístico, como el barrio de San Telmo, o bien son manifestaciones de la identidad de cada urbe, rebelde al uniforme de la aldea global. No obstante, ninguna ha podido evitarlo del todo.

masivamente, lo que da origen a numerosos reacomodos: ni se puede afirmar que las culturas tradicionales desaparezcan sin dejar rastros, ni que la cultura distribuida por los medios uniforme a sus receptores; en cambio, proliferan las peculiaridades, identidades, idiosincrasias.

Al escribir su ensayo, Kant distinguió entre la libertad de pensar y criticar el orden social y la necesidad de obedecer sus reglas para garantizar su funcionamiento, al menos mientras uno actuara como parte de esa maquinaria unificada bajo el dominio del monarca ilustrado por excelencia, Federico el Grande. No imaginaba que doscientos años después los analistas de la sociedad contemporánea estarían de acuerdo en señalar su fragmentación: no es un todo, sino el conjunto mal avenido de tres esferas contradictorias entre sí: el dominio técnico económico, gobernado por una racionalidad funcional dirigida a lograr la eficiencia; el dominio político, regido por la moralidad práctica encaminada a garantizar los ideales igualitarios (o, en la sociedad mexicana, a conseguir su apariencia y a cumplir con el precepto de Lampedusa: cambiar todo para que nada cambie) y, en tercer lugar, el dominio cultural de los criterios estéticos y expresivos ⁶. Como estas tres esferas están gobernadas por principios distintos y tienen fines incompatibles unos con otros, el habitante de la ciudad es tironeado en todas direcciones y desarrolla cierta

⁶ Esta descripción de la sociedad posmoderna fragmentada parte del análisis de Kant, que distingue las esferas cognoscitiva, práctica y estética. Siguiendo este modelo, Lipovetsky, Habermas y Max Weber distinguen diversos componentes en la sociedad actual. Un cuadro de las tres esferas, con las designaciones aportadas por cada teórico, quedaría como sigue:

Kant: cognoscitiva, práctica, estética.

Weber: ciencia, moralidad, arte

Habermas: racionalidad cognitivo-instrumental, moral práctica, esfera estético-expresiva

Lipovetsky: tecno-económica - (racionalidad funcional) - eficiencia / política - (igualdad) / cultural (hedonismo)

Véanse Lipovetsky, La era del vacío y Habermas, "Modernidad versus postmodernidad", publicado originalmente con el título "Modernity versus Postmodernity", en New German Critique 22 (1981) faltan números de página

esquizofrenia para sobrevivir ⁷: como empleado en la esfera tecno-económica, su avance depende de la eficiencia, que debe ser cada vez mayor a medida que el ámbito del trabajo se vuelve más competitivo. Pero la libre acción de las fuerzas del mercado produce desigualdades sociales que tienden a acentuarse. La eficiencia en los campos económicos desemboca en una contradicción con el principio de igualdad propio de la esfera política, que permite la existencia de sociedades democráticas y las justifica. Ya dividido por este dilema que surge de sus tributos a la eficiencia y la igualdad, el ciudadano se enfrenta a la oferta de bienes de consumo que lo invita a una dimensión regida por criterios hedonistas, donde lo deseable es un ocio que le permita dedicarse a los placeres ⁸.

A estas modificaciones del espacio social y urbano hay que añadir los cambios en nuestras experiencias e ideas del tiempo. Desde el nivel más anecdótico es fácil comprobar que los minutos, los meses y los años han sufrido una alteración radical. Los avances tecnológicos hacen posible realizar en pocos minutos tareas que antes podían prolongarse durante semanas; basta pensar en el tiempo que tardan las imágenes de satélite en llegar de un punto a otro del planeta o en el que emplea una computadora para ejecutar cálculos matemáticos; las compras a crédito eliminan la necesidad de ahorrar durante meses antes de comprar algo. Estos acelerados

⁷ En "El Posmodernismo como lógica cultural del capitalismo tardío", Jameson equipara la condición del habitante de una ciudad posmoderna con la de un esquizofrénico. Se refiere ante todo a la ruptura de los vínculos entre significantes y significados y a la alteración de la experiencia del tiempo que trae consigo: "con la ruptura de la cadena de significantes, el esquizofrénico se ve reducido a una experiencia de significantes puramente materiales, o, en otras palabras, a una serie de presentes puros y desconectados en el tiempo". Jameson 49

⁸ Lo contrario sucedía en las sociedades donde la moral protestante recomendaba eficiencia y ahorro, armonizando las exigencias de la economía con los ideales de la moral y la religión. Una cultura austera garantizaba mayor productividad. De acuerdo con Bell, cuya teoría es seguida por Lipovetsky, esta armonía está rota en el capitalismo tardío, pues los bienes de consumo producidos por una industria eficiente invitan al ocio, no a una mayor eficiencia. Es evidente, por otra parte, que este análisis se refiere a las sociedades post-industriales y no puede aplicarse a los países de Hispanoamérica.

segundos adquieren una nueva densidad por efecto de las telecomunicaciones; la televisión nos permite ver los acontecimientos que suceden simultáneamente y pasar de un canal a otro sin ningún esfuerzo. Un solo minuto está lleno de propaganda política, dibujos animados, noticias de guerra, anuncios de refrescos que fluyen sin que ningún criterio de coherencia los jerarquice. Dentro de este desfile de imágenes e informaciones, algunas reales y otras ficticias, cada una pierde su profundidad, se aplana y se convierte en parte de un *collage* más o menos caótico. La noción de un pasado, un presente y un futuro estructurados, capaces de ser leídos como una historia significativa, da paso a la experiencia de instantes desconectados entre sí, que impactan al espectador por su intensidad, como espectáculos que ocupan la atención en forma transitoria y son olvidados fácilmente ⁹.

Todo esto hubiera sorprendido a Kant, pero quizá nada lo hubiera conmocionado tanto como el destino de palabras como "progreso", desprestigiada en estos doscientos años más allá de toda rehabilitación posible. Algo similar sucede con "Historia universal", que alguna vez fue imaginada como la línea ascendente en la evolución del espíritu. Ha sido denunciada como una versión que apenas recopila hechos relevantes para cierta minoría, mientras las historias de los "otros" (marcados por las diferencias de género, de clase, de preferencia sexual, de etnia) se pierden sin ser nombradas. A medida que el pretérito se altera según quién lo reconstruya, quién lo escriba y con qué fines, el futuro se desdibuja y se vuelve plural ¹⁰. El dibujo lineal del progreso ha

⁹ Baudrillard 12-15. Al ser traducidos al dominio de las artes, estos fenómenos favorecen el predominio de estructuras y formas fragmentarias, que ya no ambicionan el hallazgo de un sentido "eterno e inmutable", según la frase empleada por Baudelaire para definir la aspiración del arte moderno. Véanse páginas 15-16 de este capítulo.

¹⁰ En 1974, Octavio Paz anotaba: "No, la historia no es una: es plural. Es la historia de la prodigiosa diversidad de sociedades y civilizaciones que han creado los hombres. Nuestro futuro, nuestra idea del futuro, se bambolea y vacila: la pluralidad de pasados vuelve plausible la pluralidad de futuros"(Paz 199)

desembocado en una figura que ya no tiene dirección, pues la "Historia" ha cedido su lugar a las historias. Pese a lo ideológicas que puedan parecer frases como "el fin de la historia" o "el fin de las ideologías" ¹¹ (que se enfrentan a concepciones igualmente ideológicas del tiempo, como la historia dialéctica de los marxistas) apuntan a un fenómeno real: la imposibilidad de imaginar un nuevo sistema (otro "gran relato") que pueda ser concebido como solución global o vía única de salida frente a las injusticias e insuficiencias del capitalismo tardío. Mientras sus crisis se multiplican, aparecen soluciones locales y parciales, al parecer las únicas que pueden aceptarse sin desconfianza. Además de los trágicos desmentidos que la historia dio a la idea de progreso, el desprestigio de las grandes soluciones la despoja de sentido. El tiempo ha dejado de avanzar a lo largo de una línea y se desperdiga en las direcciones contradictorias de un laberinto.

Entre tanto, el arte se afirma como un dominio autónomo y es reivindicado como una alternativa frente a los reclamos económicos y políticos; el artista moderno se coloca en una posición antagónica respecto a los burgueses, aunque su producción sea, tarde o temprano, otro artículo sometido a las leyes del mercado, lo que terminará por volver incongruente la noción del arte como actividad crítica. Al mismo tiempo puede descubrirse una tensión entre la esfera del "arte" y la cultura *kitsch* difundida por los medios de comunicación masiva: el artista moderno se empeña en una sofisticación creciente, producto de la exploración de sus medios expresivos; por este camino sus obras se dirigen a un público cada vez más pequeño y refinado, mientras los medios se afanan en

¹¹ Véase Fukuyama faltan números de páginas

hallar las fórmulas más rentables para cautivar a públicos enormes. Pero la división entre dos esferas culturales antagónicas, la de la "alta cultura" y la "cultura de masas", acaba por ser insostenible, no sólo por sus resabios autoritarios y clasistas sino por una evolución en la que ambas esferas se retroalimentan y aprovechan hallazgos que acaban por ser mutuos, hasta hacer obsoletos los juicios que valoran una y desdeñan la otra.

Crucial en esta evolución fue una actitud tan identificada con la modernidad que podría confundirse con ella: la búsqueda de lo último, lo más adelantado, la novedad que sólo por ser "moderna" era superior a lo que de antiguo pasó a llamarse "anticuado". Los movimientos de vanguardia se declaraban obsoletos con una aceleración similar a la de mercancías e innovaciones tecnológicas. Cada artista y cada tendencia inauguró nuevas maneras de escribir o de pintar, revueltas radicales que atacaban las convenciones respetadas hasta entonces e investigaban los límites de las formas expresivas. Pero esta búsqueda tenía un sentido señalado por Baudelaire: en el vértigo de lo transitorio y lo efímero, el artista descubría "la otra mitad del arte": lo eterno y lo inmutable ¹². El artista moderno lo era por saber colocarse en la punta de esta flecha lanzada hacia el futuro, a la vanguardia, en un movimiento de dirección tan clara que la velocidad para alcanzar la meta parecía digna de admiración.

Pero en algún punto del tiempo o del espacio cubiertos por este vector apareció la sensación de *déjà vu*:

el arte moderno comienza a perder sus poderes de negación. Desde hace años sus negaciones son repeticiones rituales: la rebeldía convertida en

¹² La cita completa es: "modernité, c'est le transitoire, la fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable" (Baudelaire citado por Picó, 19)

procedimiento, la crítica en retórica, la transgresión en ceremonia. La negación ha dejado de ser creadora. No digo que vivimos el fin del arte: vivimos el fin de la *idea de arte moderno*.

13

escribía Octavio Paz a mediados de la década de los sesenta. Los dos extremos señalados por Baudelaire se borraron, arrastrando consigo la flecha y su orgullo rectilíneo: lo transitorio y lo efímero agotaron su capacidad de inventiva mientras lo eterno y lo inmutable se hundían en el urinario de Duchamp. Pintarle bigotes a la *Mona Lisa*, hacer variaciones sobre *Las meninas*, imaginar las vidas de Rosencrantz y Guildenstern: maneras distintas de saber que "la certidumbre de que todo está escrito nos anula o nos afantasma" ¹⁴. La búsqueda de novedad cede su puesto al afán de la parodia ¹⁵.

Estos cambios en la idea del tiempo fueron sucediendo mientras la concepción científica del mismo se modificaba profundamente. El concepto de espacio-tiempo clásico asociado a la física de Newton y vigente en época

¹³ Para ser exactos, en 1974: la cita corresponde a *Los hijos del limo* 195. Las cursivas son de Paz.

¹⁴ Borges, "La biblioteca de Babel", en *Ficciones* 99. A lo largo de esta tesis, las obras de Borges se identifican con siglas, para mayor comodidad: *Ficciones*, F; *El Aleph*, A; *El libro de arena*, LA; *Otras inquisiciones*, OI; *Discusión*, D; *Historia universal de la infamia*, HI.

¹⁵ Sigo aquí el concepto de *parodia* tal como es definido por Linda Hutcheon: "Parody, therefore, is a form of imitation, but imitation characterized by ironic inversion, not always at the expense of the parodied text (...) Parody is, in another formulation, repetition with critical distance, which marks difference rather than similarity (...) Parody becomes what one critic calls a productive-creative approach to tradition (...) It is not a matter of nostalgic imitation of past models; it is a stylistic confrontation, a modern recoding which establishes difference at the heart of similarity." (Hutcheon 6-8) El arte llamado posmoderno recurre, ya con intención humorística o sin ella, a las obras del pasado, cuyos elementos cita, altera, comenta o, en una palabra, *parodia*. Por eso, el afán de la parodia es lo contrario de la búsqueda de la novedad. Tal como afirma el narrador de "La biblioteca de Babel" el arte de épocas anteriores (y entre ellas, el arte moderno) pesa sobre los artistas contemporáneos, "los anula y los afantasma" o bien se convierte en el modelo a parodiar. Buena parte de la obra de Borges es, en este sentido, *paródica*: desde cuentos como "La muerte y la brújula" que parodian la literatura policiaca, hasta "El aleph", que puede leerse como una parodia de *La Divina Comedia*.

de Kant fue desplazado por el que corresponde a la teoría de la relatividad.

En su *Crítica de la razón pura*, Kant consideraba las llamadas "antinomias de la razón pura", es decir, las cuestiones a las que no podía encontrarse ninguna solución con argumentos racionales, entre ellas, preguntas que la humanidad se ha hecho desde sus orígenes, como si hubo un principio del tiempo o si tiene límites el universo. Frente a ellas, a su juicio, podían esgrimirse argumentos igualmente sólidos tanto para dar una respuesta afirmativa como una negativa. Ambas sugieren la posibilidad de infinitos, frente a los cuales los recursos de la razón y de la ciencia son impotentes.

Armada con ellos, la comunidad científica se afanaba en hallar respuestas. Unos cien años antes, en 1687, sir Isaac Newton había publicado su *Philosophiæ Naturalis Principia Mathematica*, donde establecía las leyes de la gravitación universal ¹⁶. Newton había buscado una explicación al movimiento de los planetas y las estrellas, que había intrigado antes que él a Copérnico, Galileo y Kepler. Tras siglos de controversias y pacientes investigaciones se había abandonado la idea de las órbitas circulares y del universo limitado por la esfera de las estrellas fijas, sostenidas por razones místicas, y se había aceptado que los planetas se mueven alrededor del sol en órbitas elípticas. Faltaba explicar por qué. Newton postuló que cada uno de esos cuerpos es atraído y atrae a los demás con una fuerza que depende de la masa de cada uno y es siempre atractiva, aunque disminuye con la distancia: la fuerza de gravedad.

Una de las principales consecuencias de este modelo es la desaparición del "espacio absoluto" en el que se había creído desde Aristóteles, es decir, un punto fijo y estático que pudiera servir como referencia para

¹⁶ Esta breve exposición sigue a Hawking. Véase el capítulo 2: "Espacio y tiempo" 33- 58.

determinar el movimiento de los cuerpos. Si la Tierra era el centro del universo y el resto de los astros se movía en torno suyo, como había afirmado Ptolomeo, se podía considerar que cualquier objeto que quisiera estudiarse se movía en relación con ella. Pero si la Tierra, los planetas, el sol y los demás astros se están moviendo constantemente, no se puede determinar si dos acontecimientos que ocurren en momentos distintos suceden en la misma posición espacial. No se puede asociar una posición absoluta en el espacio con un suceso.

La idea de un espacio absoluto tenía dos consecuencias importantes: en primer lugar, suponía la existencia de una simultaneidad absoluta; en otras palabras, el instante presente sucede al mismo tiempo, es simultáneo, en todas partes del universo ¹⁷. En segundo lugar, si consiguiéramos un conocimiento completo del estado actual del universo (sólo posible, como es obvio, si este "estado actual" es simultáneo) podríamos predecir todos sus estados futuros, pues su evolución seguiría las leyes de la mecánica clásica, que permitían esta concepción rigurosamente determinista. Pero tanto ese tiempo absoluto ("ahora en todas partes") como el determinismo tuvieron que ser abandonados al formularse la teoría de la relatividad.

Aunque la necesidad de descartar la noción de espacio absoluto había molestado a Newton, pues contradecía sus convicciones religiosas, la comunidad científica no tardó en descubrir un problema aún más sorprendente. Ya desde la época de Newton se habían iniciado los intentos de medir la velocidad de la luz; en 1865 Maxwell estableció que esa velocidad era constante.

¹⁷ En palabras de Milic Capek: "Este supuesto previo de "Ahora en Todas partes" parecía tan natural y obvio que rara vez se enuncia explícitamente; constituía uno de esos supuestos tácitos subyacentes a la estructura conceptual de las teorías clásicas. ¿Había algo más natural que creer que simultáneamente a mi momento actual en la Tierra existe un momento definido en Marte, Neptuno, Alfa Centauri, la nebulosa de Andrómeda, e incluso en cualquier remota galaxia, sin importar cuán enorme fuera la distancia a la que se encontrarán?" (Capek 33)

Pero ¿cómo podía ser constante, si no existía un espacio absoluto en relación con el cual determinarla? El hecho de que aún los experimentos más cuidadosos dieran por resultado la misma velocidad de la luz parecía "absolutamente" desconcertante hasta que en 1905, con unas semanas de diferencia, Einstein y Poincaré sugirieron la solución: era necesario abandonar la idea del tiempo absoluto, del "ahora en todas partes".

Como la velocidad es una relación entre el tiempo y la distancia recorrida, el hecho de que la velocidad de la luz sea constante (o, para usar la vieja palabra, absoluta) vuelve relativos tanto el tiempo como el espacio. Si dos observadores distintos miden el tiempo que tarda un rayo luminoso en llegar de un punto a otro, discreparán en sus medidas del tiempo y la distancia, pues deben coincidir en la velocidad: esa medida es exactamente la misma siempre, sin importar el medio a través del cual se mueve el rayo luminoso, y es la máxima velocidad posible. En otras palabras, cada observador tiene su propia medida del tiempo, de acuerdo a un reloj que se mueve junto con él; dos relojes idénticos moviéndose con observadores distintos no tienen por qué coincidir. Ninguna de estas medidas es más correcta que la otra: son equivalentes y están relacionadas entre sí; el tiempo depende de la velocidad a la que se mueve cada observador.

Una consecuencia inquietante fue expresada por Einstein en forma contundente: "No existe la simultaneidad de acontecimientos distantes" ¹⁸. Como la velocidad de la luz es la máxima posible, no hay manera de observar acontecimientos simultáneos que ocurrieran en sitios muy distantes, pues para ello la información tendría que viajar a una velocidad superior a la de la

¹⁸ Einstein citado por Capek 34.

luz. Esto altera completamente el significado del presente:

Como lo explicó A.A. Robb (...): "el instante presente propiamente dicho no se extiende más allá de sí mismo". O con otras palabras del mismo autor: "no se puede identificar estrictamente el mismo instante en dos puntos espaciales distintos". Eddington expresó el mismo punto de vista al descartar la existencia de los "instantes a escala mundial" y lo mismo hizo Whitehead cuando declaró que "no existe un instante presente único" en el cual toda la materia sea simultáneamente real.¹⁹

"Cada individuo posee su propia medida personal del tiempo, medida que depende de dónde está y de cómo se mueve" ²⁰. Uno de los efectos de la teoría de la relatividad es que frases como la anterior ya no son propiedad exclusiva de novelistas y poetas, sino que pueden ser escritas por un científico que se esfuerza por dar una explicación fiel de la teoría. Ésta también autoriza dudas que habrían sonado disparatadas antes de su formulación; por ejemplo, si es posible desplazarse en cualquier dirección de las dimensiones espaciales ¿puede hacerse lo mismo en el tiempo? ²¹ Quizá preguntas como ésa han habitado siempre la imaginación humana, pero en siglos anteriores podían ser descartadas como meras ficciones o derivados de tendencias filosóficas que

¹⁹ Capek 36

²⁰ Hawking 56

²¹ El sentido común aprendido bajo la influencia de las ideas newtonianas afirma que el espacio puede ser tratado con independencia del tiempo, pero esto se debe a que su experiencia se limita a objetos que se mueven muy despacio, como la famosa manzana que cae del árbol e inspira una teoría cosmológica. Según la teoría de la relatividad, el espacio y el tiempo forman un tejido o continuo llamado tiempo-espacio, que incluye las cuatro dimensiones (tres espaciales y una temporal) y es curvo. Este continuo espacio-temporal es dinámico: el movimiento de un cuerpo o la acción de una fuerza lo afectan (modifican su curvatura) y él, a su vez, influye sobre los cuerpos y las fuerzas.

consideran al tiempo como una mera apariencia. La divulgación de la teoría de la relatividad les dio un viso de verosimilitud científica ²², aunque no es difícil notar que se basan en una espacialización del tiempo. En realidad, la teoría de la relatividad considera que la sucesión de acontecimientos es irreversible e independiente del observador; el abandono de la idea de simultaneidad no altera las relaciones de causa-efecto en cada secuencia de fenómenos²³. En otras palabras, la flecha del tiempo (es decir, lo que distingue claramente el pasado del futuro en cada serie de acontecimientos) tiene una dirección bien definida ²⁴ aunque no exista un presente absoluto: ni se pueden enviar mensajes cablegráficos al pasado, como observó Einstein ²⁵, ni existe un futuro similar a un lugar que pudiera ser visitado. En cambio, en el espacio-tiempo relativista se entrecruza una inmensa red de líneas causales (cada una con su propia secuencia causal irreversible) cuyo momento presente ("aquí-ahora") se transforma sin cesar.

La teoría de la relatividad predice sus límites, su propio colapso. Si el universo se originó en el *big bang*, las condiciones de densidad infinita de la materia y curvatura infinita del espacio-tiempo que tuvieron que haberse dado en ese "momento" (o que existen en el interior de los agujeros negros y son llamadas "singularidades"), son inmanejables para la ciencia, pues no puede trabajar con números infinitos. Científicamente, sólo tiene sentido hablar de las condiciones finitas existentes unos segundos después del *big bang*, o en las fronteras de los agujeros negros.

²² "Incluso un pensador tan destacado como Ludwig Silberstein sostenía que la teoría de la relatividad había sido anticipada por H.G. Wells en su célebre novela La máquina del tiempo, en la cual un inventor contruye una máquina con la que puede viajar en cualquier dirección a través del tiempo, ya sea hacia el pasado o hacia el futuro" Capek 37.

²³ Capek 39.

²⁴ Hawking 189-200

²⁵ Capek 42

Aunque estas consecuencias de la teoría de la relatividad sacudían seguridades atesoradas en Occidente durante siglos, los físicos que trabajaban con partículas sub-atómicas hicieron un hallazgo aún más desconcertante, tanto, que el propio Einstein se resistió a aceptarlo y lanzó una famosa frase visceral: "¡Dios no juega a los dados!" Se trata del *principio de incertidumbre* de Heisenberg (1926), que establece la imposibilidad de conocer con certeza la posición y velocidad de una partícula: entre más exactamente se determine la posición, menor exactitud se logra respecto a la velocidad y viceversa. Esto no se debe a una imperfección de los sistemas de medida; es una propiedad ineludible de las partículas; en palabras de Bohr, en ese nivel microscópico existe una totalidad ininterrumpida que no se puede segmentar en partes ni en eventos. En otras palabras, es imposible medir con precisión el estado actual del universo y, en consecuencia, hacer ninguna predicción exacta.

Más allá de la mecánica cuántica, esto se confirma también fuera del nivel microscópico. Cualquier medición es aproximada; cualquier cálculo basado en ella lo será también: ni siquiera es posible medir con exactitud la costa de la Gran Bretaña, pues cada medida deja fuera ciertos detalles y simplifica la caprichosa forma de la costa; en sentido estricto, según concluyó el descubridor de la geometría fractal, Benoit Mandelbrot, la costa británica y todas las costas son infinitas, como si fueran el escenario de la carrera entre Aquiles y la tortuga. No hay manera de medir con precisión sus accidentes e irregularidades, de modo que cualquier medida es más o menos convencional. Inevitablemente hay detalles que se han dejado fuera; decimales que se han redondeado, pequeños agujeros de información faltante.

La teoría basada en el principio de incertidumbre es la mecánica cuántica. Su desarrollo ha configurado el

mundo en que vivimos y ha garantizado algunas de sus cualidades laberínticas, pues además de impulsar enormes avances en química y en biología, ha hecho posible la creación de los transistores y los circuitos integrados (que son la base, por ejemplo, de la televisión y la computadora). Aún no ha podido ser armonizada con la teoría de la relatividad, que es considerada una teoría clásica, es decir, formulada sin considerar el principio de incertidumbre. En la actualidad, por tanto, la ciencia física está dividida entre el ámbito de los cuerpos muy grandes, como estrellas y planetas, cuyo comportamiento se explica por medio de la teoría de la relatividad, y el ámbito de las partículas muy pequeñas, estudiadas por la mecánica cuántica. Se busca la teoría unificada que pudiera dar una explicación global y satisfactoria del funcionamiento y origen del universo, pero hasta el momento no ha sido creada. Las teorías más recientes, como la teoría de las cuerdas, que quizá dé origen a una teoría unificada, sugieren posibilidades aún más laberínticas para la imaginación: tal vez el espacio-tiempo tiene diez o veintiséis dimensiones, en vez de las cuatro cuya completa visualización parece tan difícil.

Al trazar su programa crítico, Kant señaló el papel de las "formas del juicio" en la tarea de dar estructura al conocimiento. Estaba destacando la importancia de las formas lógicas y lingüísticas en la configuración del pensamiento y la necesidad de analizarlas. Se trataba de una sugerencia revolucionaria, pues los filósofos interesados en la teoría del conocimiento se habían preocupado por la percepción sensorial y por el pensamiento, suponiendo que sólo en forma secundaria se daba expresión lingüística a los resultados del proceso cognoscitivo. De acuerdo con Kant, las experiencias sensoriales tienen ya una estructura, que depende de las

formas del lenguaje y de la lógica implicada por éste. Los límites de la razón son los límites del lenguaje.

Kant y sus contemporáneos estaban abandonando una concepción sostenida durante siglos. Desde tiempos inmemoriales se había creído que el lenguaje era un espejo del mundo; los seres y las cosas eran letras o palabras en un libro, escritas por una mano divina y susceptibles de ser leídas por quien descubriera las claves correctas, como afirma una de las expresiones más acabadas de esta forma de pensar, la Cábala. El microcosmos era un espejo del cosmos y el lenguaje un reflejo del mundo; la naturaleza era una vasta red de semejanzas donde un detalle aludía a otros y cada uno era eco del todo. Las serpientes eran animales lunares porque, como el astro, sufrían mudas; reptiles y satélite tenían una relación misteriosa y potente con las mujeres. Descubrir el nombre de algo era adquirir un poder sobre ello, un poder desvanecido en el lenguaje cotidiano, por ser una lengua posterior a la Caída, pero presente en el idioma adánico, cuyas palabras podían quizá ser reconstruidas por los iniciados. De las palabras mágicas a las figuras vudú, cada ejemplo afirma la idea central de este sistema, según el cual los signos tienen significado porque guardan una relación de semejanza con las cosas.

Al señalar la necesidad de analizar el lenguaje, pues éste determina al pensamiento, Kant estaba, pues, distanciándose de esta concepción. Uno de los principales blancos de su crítica era, precisamente, la tendencia a atribuir realidad a palabras abstractas como "Dios" o "alma", es decir, la tendencia a la metafísica.

A partir de Kant se fue haciendo cada vez más evidente para los filósofos la necesidad de emprender la crítica del lenguaje. Inspirándose en él, Mauthner razonó que si no existe una relación intrínseca entre los signos y los objetos aludidos, las palabras no pueden ser sino

metáforas de nuestras percepciones. Son aplicadas a las cosas por una convención; los hablantes de una lengua la obedecen, aunque jamás puedan estar seguros de que una palabra significa lo mismo para dos personas distintas. El lenguaje es ambiguo por naturaleza. Esto lo convierte en un medio idóneo para la poesía, pero completamente inadecuado para la ciencia. Como la lógica actúa en la esfera del lenguaje, Mauthner afirmó que puede haber tantas lógicas como lenguajes con estructuras diferentes; la presunción de alcanzar la verdad era un ejemplo del error metafísico más común, consistente en atribuir realidad a una simple palabra. Lo único que podía hacer la ciencia era resignarse a la imperfección de sus resultados; respecto a la crítica del lenguaje, estaba condenada a existir en las palabras y desde ellas, es decir, a culminar en el silencio.

Este "suicidio del lenguaje" se expresó, por ejemplo, en la *Carta de Lord Chandos*, de Hugo von Hofmannsthal (1902), cuyo protagonista explica sus razones para abandonar el cultivo de la poesía y en especial su incapacidad de expresar en palabras las sensaciones que le hacen intuir la armonía del mundo. Una conclusión similar habría marcado el final de la ciencia. Para evitarlo, varios investigadores intentaron desarrollar un lenguaje libre de ambigüedades y autorreferencias que pudiera ser utilizado sin peligro. El esfuerzo de Wittgenstein en el *Tractatus Logico-Philosophicus* (1929) estaba encaminado, por una parte, a establecer un lenguaje apropiado para la lógica y, al mismo tiempo, señalar que la ética y "la significación de la vida" (las cuestiones que le parecían más importantes) están fuera de los límites de ese lenguaje descriptivo y son un asunto místico, que sólo puede comunicarse a través de la poesía o bien debe permanecer en el silencio.

El lenguaje lógico desarrollado en el *Tractatus* proseguía la dirección de *Principia Mathematica*, de Bertrand Russell y Alfred North Whitehead, publicada entre 1910 y 1913. El objetivo de la obra era derivar los principios de la lógica a partir de las matemáticas, con lo que se conseguiría dejar a un lado las ambigüedades lingüísticas; también se proponía eliminar la autorreferencia, es decir, la posibilidad de que una proposición dentro de un sistema contenga aseveraciones sobre ella misma. De este modo se conseguiría suprimir en el lenguaje lógico la posibilidad de enunciados paradójicos como "Estoy mintiendo", cuyo valor de verdad jamás puede ser establecido, pues la autorreferencia lo aniquila. Con este fin Russell y Whitehead establecieron la lógica simbólica y creyeron haber sentado una base sólida para el futuro desarrollo de las matemáticas. La comunidad científica se dedicó a la tarea de demostrar que *Principia Mathematica* era a la vez consistente (libre de contradicciones) y completa (capaz de garantizar que toda proposición verdadera de la teoría numérica podría derivarse dentro del marco establecido por Russell y Whitehead).

El resultado fue dado a conocer en 1931. Es el *Teorema de la Incompletitud* de Gödel, quien demostró que había proposiciones verdaderas de la teoría numérica que, sin embargo, no podían ser probadas dentro del sistema de *Principia Mathematica*. En otras palabras, éste era incompleto. Gödel no se limitaba a demostrar la imperfección de *Principia Mathematica*: abarcaba también a los "sistemas relacionados", es decir, todos los sistemas axiomáticos que, como el de Russell y Whitehead, pretendieran eliminar la ambigüedad y la autorreferencia: todos contendrían proposiciones "indecidibles", ni verdaderas ni falsas; todas serían incapaces de representar la complejidad de los números enteros. Entraba en crisis la pretensión de que la lógica y las

matemáticas se referían al mundo real, o de que éste podía ser satisfactoriamente descrito por un lenguaje. Al parecer, hay que elegir entre los problemas de la autorreferencia y la ambigüedad, por un lado, o los lenguajes incompletos, por otro. O, como había comprendido Aristóteles al asistir a los albores del pensamiento científico, es indispensable aceptar que "es indicio de una mente educada contentarse con el grado de precisión que admite la naturaleza del asunto y no buscar exactitud cuando sólo es posible una aproximación" ²⁶.

Mientras los lógicos y los matemáticos trabajaban las imperfecciones del lenguaje, los lingüistas aplicaron a éste las ambiciones de rigor propias de la ciencia y edificaron una teoría basada en un modelo del signo que no supusiera ninguna relación necesaria entre éste y su referente. Sus fundamentos están expuestos en el *Curso de lingüística general* de Ferdinand de Saussure (1916), cuyo eje es, precisamente, la arbitrariedad del signo lingüístico. Ya eliminado el lazo metafísico entre las palabras y las cosas, el significado dependía de las relaciones entre los signos, del sistema de diferencias y oposiciones que constituye la lengua. En otras palabras, el significado es una construcción provisional y mudable. Los humanos necesitan atribuir significados a los sucesos y a las cosas, convertirlos en signos, interpretarlos. Pero, en último análisis, el significado huye y se modifica, se encuentra siempre un poco más allá y depende de quien lo imagina, lo articula, lo utiliza.

Tal como Kant había predicho, bajo la luz de las teorías estructuralistas el lenguaje y el pensamiento demostraron seguir los mismos principios y gobernarse por las mismas estructuras. El estructuralismo fue aplicado a la antropología, al psicoanálisis, a la crítica literaria, al análisis de las mitologías, sin que sus

²⁶ Citado por Briggs y Peat 76

aspiraciones de objetividad y rigor fueran puestas en duda. Para mediados de la década de los 60 ²⁷, sin embargo, fue denunciado por Derrida como el último de los "grandes relatos" de Occidente: la última teoría que había podido creer en la posibilidad de explicaciones universalmente válidas. Esta misma pretensión era sospechosa de metafísica, como lo eran, si se analizaban con detenimiento, los sistemas de dicotomías que hacían posible el pensamiento binario (y el estructuralismo, por ejemplo). Ni esa forma dual de pensar ni las tres fases de la dialéctica, ni siquiera la necesidad de tomar una decisión entre esos términos, implícita en esos hábitos mentales, siguen pareciendo válidas. La crítica deconstructiva imagina una cuarta dimensión indecible, ni binaria ni dialéctica, un territorio de desafío para quienes escriben, quienes piensan, quienes deben desechar las viejas formas de orientarse en laberintos que así parecen demasiado predecibles.

La crítica del lenguaje desemboca, justamente, en los límites donde éste pierde su pretensión de autonomía. Los post-estructuralistas mostraron que las antiguas dicotomías, además de hacer posible un sistema de significados, aseguran el poder de quienes tienen acceso a esta forma de pensar y se identifican con el polo positivo mientras relegan al silencio a los "otros", ubicados en el polo negativo. Pero no es posible hablar

²⁷ Varios años antes, en 1952, dentro de un artículo de cinco páginas llamado "El idioma analítico de John Wilkins", Borges había sintetizado las líneas principales de esta discusión sobre el lenguaje y había anticipado las críticas de los postestructuralistas; puede verse como un punto de intersección entre la crítica del lenguaje emprendida por pensadores alemanes como Mauthner, a quien Borges leyó durante su estancia juvenil en Ginebra, y la crítica del lenguaje de tradición francesa que desemboca en Foucault, quien tomó una cita de este artículo como punto de arranque de *Las palabras y las cosas*. Para remediar las deficiencias de los idiomas naturales como el español o el inglés, Wilkins se lanzó a diseñar un lenguaje donde cada letra tuviera un significado, de modo que el nombre de una cosa sería, al mismo tiempo, una definición de sus principales propiedades. Se trata de un idioma cuyos signos no son arbitrarios; puede verse también como un antecesor de las empresas de Russell, Whitehead y Wittgenstein. Por desgracia, apunta Borges, hay una dificultad insalvable: este idioma se basa en un sistema de clasificación del universo, pero *no sabemos qué cosa es el universo*. La nota concluye con una cita de Chesterton donde se denuncia el absurdo de creer que *del interior de un bolsista salen realmente ruidos que significan todos los misterios de la memoria y todas las agonías del anhelo*. (OI 102-106)

de poder sin hablar también de sexo; los discursos que configuran la forma de pensar en una época son dispositivos de dominación y resistencia, pero discursos y poderes están atravesados por una sexualización que se intensifica y se infiltra en cada una de sus articulaciones y tiñe las relaciones entre quienes hablan, quienes callan, quienes dominan y quienes son subyugados; no hay idea, signo, significado ajeno a esas ramificaciones.

Tales críticas ponen en evidencia los límites de la ambición estructuralista, que pretendía revelar una estructura profunda universal, subyacente a toda mente humana, y en cambio destacaron la existencia de múltiples "otros" heterogéneos. Resultaba absurdo sostener la validez de un solo punto de vista, presumiblemente objetivo, cuando hasta los físicos habían dejado de considerar posible o deseable la pretensión de objetividad. Y la crítica del poder implicaba que no tenía sentido estudiar las estructuras de significación sin relacionarlas con las circunstancias políticas, históricas, sociales, ni tampoco abstraerlas de lo cotidiano y lo concreto.

A la vuelta de dos siglos, el ideal que Kant formuló tan nítidamente, es decir, llegar a ser adulto por medio de una permanente actitud crítica, dista mucho de haberse realizado. Los cambios económicos y sociales nos han conducido a un laberinto donde ni el arte ni la ciencia ofrecen una sola ruta indudable; ni siquiera es posible asir la herramienta racional de Kant sin recordar que las estructuras del lenguaje y el pensamiento determinan incluso su crítica, limitada a su vez por relaciones de sexo y poder. Ni el Minotauro, ni Teseo, ni Ariadna, ni Dédalo, ni Ícaro, pueden parecernos lejanos personajes de un mito descifrado a medias entre otras curiosidades arqueológicas, porque como ellos, tenemos la necesidad de seguir pensando, criticando, investigando los límites,

las bifurcaciones, los callejones sin salida, el impulso que nos insinúa la posibilidad de decidir en las encrucijadas. Algo sublime hay en todo esto, si recordamos la definición de Kant: el sentimiento de lo sublime aparece cuando la imaginación intuye algo que es incapaz de representar. Quizá otros han tenido ese sentimiento respecto a lo sagrado. Nosotros lo tenemos respecto a lo que todavía se llama el mundo o la realidad, nombres parciales del laberinto.

Capítulo II: ¿qué es un laberinto?

Pensé en un laberinto de laberintos, en un sinuoso laberinto creciente que abarcara el pasado y el porvenir y que implicara de algún modo los astros.

(Borges: *El jardín de senderos que se bifurcan*)

Recientemente se descubrió en el sur de Francia la cueva de Chauvet, que alberga murales rupestres tan importantes como los de Altamira o Lascaux. Desde que sus ocupantes prehistóricos la abandonaron, hace más de 20,000 años, nadie había vuelto a entrar. Los exploradores, empleados por el gobierno francés y dedicados a la búsqueda de restos de las culturas neolíticas, se percataron de su existencia gracias a una corriente de aire que agitaba unas matas y parecía salir del piso; al bajar, una característica línea roja pintada en la pared les permitió comprender que acababan de hallar un sitio prehistórico. Como sucede en muchas de las grutas adornadas con pinturas rupestres, el acceso a Chauvet es difícil, incluso peligroso: el visitante debe arrastrarse a través de un agujero medio oculto en el suelo y proseguir sin erguirse a través de túneles que se ramifican mientras penetran en la tierra. En las paredes de varias galerías pueden distinguirse aún las marcas de

garras de osos prehistóricos que deben haber interrumpido el recorrido de más de un visitante. La travesía subterránea culmina en el hallazgo de espléndidos murales que representan una fauna desaparecida hace mucho en el área: abundan los toros, rinocerontes, leones y caballos. Chauvet jamás estuvo habitado: la contemplación de los murales parece haber estado restringido a unos pocos, quizá iniciados en un culto cuyos rituales, leyendas y concepciones de lo sagrado se han perdido.

En cambio, la experiencia del visitante vuelve a encontrarse en innumerables mitos y tradiciones: la llegada al "centro" simbólico donde se edifican los templos y se celebran los rituales sólo se logra tras recorrer un camino difícil, físicamente tortuoso y lleno de peligros, ya materiales o espirituales, porque el trayecto es una iniciación, un rito de paso de lo profano a lo sagrado ². El diseño del laberinto, uno de los símbolos más claros de esta concepción, parece haberse difundido alrededor del Mediterráneo desde tiempos neolíticos y puede encontrarse incluso en Escandinavia, en Rusia y en las Islas Británicas. Aunque aparece en monedas primitivas y es el modelo de muchas tumbas reales, donde representa la posibilidad de reencarnación tras el viaje por el mundo de los muertos, su forma más frecuente es la de un dibujo grabado o trazado en el piso, como para invitar a los fieles a recorrerlo ritualmente. Un pasaje de la Iliada indica que ésa era la forma del laberinto de Creta:

Dédalo ideó en Cnosos un suelo
para que danzase la rubia Ariadna
(Iliada, xviii 592)³

² Eliade 25

³ Citado por Graves, Los mitos griegos I: 370

Los detalles de la leyenda clásica permiten comprender mejor el núcleo de creencias asociadas al laberinto cretense: según la etimología más aceptada, el nombre proviene de *labrys*, el hacha de cabeza doble que representa una luna creciente y una luna menguante, emblemas del poder creador y el poder destructor de la diosa de la Luna a la que estaban consagrados los toros, cuyos cuernos recuerdan las mismas figuras. La leyenda de Pasifae y el toro blanco puede interpretarse como un recuerdo de la unión sagrada entre el rey, que llevaba una máscara de toro y representaba al sol, y la sacerdotisa de la luna, que usaba cuernos de vaca; ⁴ en los tiempos más antiguos las ceremonias culminaban con el sacrificio del rey, que más tarde fue sustituido por cautivos, los siete mancebos y las siete doncellas del mito clásico.

Una de las principales ceremonias de este culto, que tenía lugar en la primavera (en Palestina, en los días de la Pascua), era un baile que evocaba la danza de cortejo de las perdices, animales asociados a la fertilidad desde tiempos antiquísimos, pues se les atribuye una gran lujuria. "Ningún otro animal tiene tal susceptibilidad para las sensaciones sexuales", afirma Plinio; ⁵ se dice que las perdices se dejan fascinar de tal modo por su danza, que si alguien se acerca y mata a uno de los pájaros, los otros siguen bailando con total indiferencia, absortos en su excitación. Tal entrega a la diosa del amor los hacía fáciles víctimas de los cazadores, que construían trampas de formas laberínticas. En el centro colocaban una perdiz que atraía con sus reclamos a las otras; al desembocar en la parte central recibían un golpe en la cabeza; el sacrificio del rey evocaba detalles de esa vieja costumbre. Los bailarines

⁴ Graves da más detalles: Pasifae es un nombre de la luna, y el toro es blanco por estar consagrado a ella. Los mitos griegos 1: 369

⁵ Graves, La diosa blanca 2: 458

cretenses imitaban la danza de las perdices en honor a la diosa; al parecer, en algunos laberintos los danzantes se tomaban de una cuerda que los ayudaba a conservar la distancia apropiada entre ellos.

Tanto por su relación con la sexualidad como por sus vínculos con la muerte, en estos mitos el laberinto es un símbolo asociado a la diosa madre. El difícil pasaje a través de las galerías donde puede ocultarse un enemigo fatal evoca el tránsito del nacimiento, pero también el mundo ultraterreno imaginado como un útero que reabsorbe a los muertos y alberga a quienes se disponen a reencarnar.

En tiempos griegos se conservaron recuerdos confusos de estas tradiciones, que se transformaron en la leyenda de Teseo, el Minotauro y el Laberinto; al parecer, los invasores aqueos que destruyeron Cnosos se sintieron más impresionados por la vastedad del intrincado palacio que por el diseño del laberinto dibujado en los mosaicos del suelo. Los personajes míticos encarnaron realidades históricas: la destrucción de la cultura minoica por invasores aqueos personificados por Teseo y, como él, dispuestos a establecerse en el continente, en Atenas y otras ciudades. Los significados arcaicos de los mitos cretenses fueron olvidados, aunque perduraran sus vestigios en historias que a veces incomodaban a quienes las entendían literalmente, como el episodio de Pasífae y el toro. El laberinto y su habitante monstruoso, el héroe asido a la punta del hilo y la muchacha que lo aguardaba aparecieron una y otra vez en cantares, poemas, crateras y ánforas mientras su historia se iba afinando y adquiría imperio sobre la imaginación.

Muchas iglesias cristianas edificadas durante la Edad Media incorporaron laberintos pintados en el suelo; aún se puede distinguir uno en la catedral de Reims. El símbolo se cristianizó: se identificó con el camino que conduce a la salvación a través de las confusiones de

este mundo, donde siempre es posible perderse y donde el pecador que desempeña el papel de Teseo tiene el consuelo de saber que una mente divina mucho más aguda que la de Dédalo conoce el plano y la salida. Ya en pleno Siglo de Oro, Lope de Vega recoge esta visión del laberinto:

Cuando me paro a contemplar mi estado
y a ver los pasos por donde he venido,
me espanto de que un hombre tan perdido
a conocer su error haya llegado.

Cuando miro los años que he pasado
la divina razón puesta en olvido,
conozco que piedad del cielo ha sido
no haberme en tanto mal precipitado.

Entré por laberinto tan extraño
fiando al débil hilo de la vida
el tarde conocido desengaño,

mas de tu luz mi oscuridad vencida
el monstruo muerto de mi ciego engaño
vuelve a la patria, la razón perdida.

En 1327, unos trescientos años antes, la imagen había virado hacia contextos profanos: el contradictorio camino por el que avanza un viajero tironeado por el deseo y halagado por una esperanza ciega y desleal, con el corazón fatigado y la razón muerta, es el camino del amor, donde Petrarca entró en la fecha bien definida en que vio por primera vez a Laura:

Mille trecento ventisette, a punto
su l'ora prima, il dì sesto d'aprile

nel laberinto intrai; né veggio ond'èasca.
(Petrarca, soneto 211) ⁶

Otros enamorados de las cortes renacentistas emularon esta emoción persiguiéndose a través de laberintos contruidos con setos en los jardines palaciegos. Con tales precedentes, muchos poetas acudieron a este símil tan adecuado al gusto barroco. En la poesía española de los siglos de oro la metáfora está bien establecida: tanto Cervantes como sor Juana hablaron del laberinto de amor, y la monja no vaciló en escribir un "Laberinto endecasílabo" donde éste deja de ser un tema y se convierte en una inspiración estructural: cada endecasílabo puede ser leído también como un octosílabo o como un hexasílabo, pues se pueden eliminar o agregar ciertas palabras sin que el poema deje de tener sentido. El texto ofrece distintas rutas al lector, que sin embargo está seguro de llegar a la salida sin demasiados contratiempos, en este laberinto donde la lectura es un viaje y un juego:

Amante, -caro,- dulce Esposo mío,
festivo y- pronto- tus felices años
alegre -canta- sólo mi cariño,
dichoso -porque- puede celebrarlos. ⁷

En tales laberintos la errancia a través del camino intrincado adquiriría una conotación lúdica; el poeta se transformaba en un Dédalo hábil en lucir su ingenio y diseñar acertijos donde algunos lectores se perdían mientras otros atrapaban el hilo.

Las interpretaciones simbólicas de la figura se multiplicaron en los siglos posteriores. El laberinto

⁶ "En mil trescientos veintisiete, en punto/ a la hora primera, el seis de abril/ entré en el laberinto; y no veo por dónde salir." Petrarca 34 - 35

⁷ Sor Juana Inés de la Cruz 176

puede ser una cárcel o un refugio para su habitante, cuya monstruosidad alude muchas veces a deformaciones psíquicas o a conflictos existenciales, como sucede en un cuento incluido en *Tanglewood Tales*, donde Hawthorne adapta el mito clásico para un público infantil. Para él, el laberinto de Cnosos es una metáfora del corazón de un malvado, cuya perversidad lo hace similar a una bestia. También los modernistas hispanoamericanos recurrieron con frecuencia al laberinto, y en *Sonata de otoño*, de Valle Inclán, dos enamorados se persiguen dentro de un laberinto vegetal.

Durante la última década del siglo XIX, en medio de un aluvión de cuadros de temas mitológicos y alegóricos, Watts pintó el óleo que más tarde inspiraría a Borges "La casa de Asterión". Invadido por la melancolía finisecular, este Minotauro da la espalda a las bifurcaciones de su prisión porque prefiere contemplar la lejanía y buscar un consuelo a su soledad. Se inclina sobre el borde de un edificio que podría ser una simple terraza, pues nada en la pintura indica que se trate de un laberinto: es un muro liso y angular, ajeno a toda intención tortuosa. Gracias a sus conocimientos previos, el espectador lo reconoce por la presencia del monstruo, que basta para suplir otros detalles. El Minotauro da la espalda al laberinto en un momento en que su tristeza por habitar la trampa de la soledad (que queda detrás y por tanto puede interpretarse como pasado) se mezcla con la esperanza suscitada por la contemplación de la luz que viene del fondo del cuadro, del cielo, del extremo opuesto al laberinto.

Esa luz, habría quizá dicho Nietzsche tras burlarse un poco de la depresión del protagonista de Watts, anuncia la aparición de Dioniso. En sus libros el énfasis se desplaza de Teseo y el Minotauro a Ariadna y Dioniso, es decir, a quienes representan los valores *transvalorados* que aparecen después de la superación de



Watts: «The Minotaur» (1896)

la moral cristiana, tras el crepúsculo de los ídolos. Ariadna es el alma "libre de la virtud de los rincones" y del "pequeño pudor"; Dioniso es la facultad de crear otros valores que involucran los instintos, además de la inteligencia. Su aparición en la obra del filósofo augura la obsesiva reiteración de los laberintos en el arte y la cultura del siglo XX, desde los géneros populares como la novela policiaca, que narra el recorrido de un detective que va siguiendo el hilo de las pistas hasta descubrir la solución y salir del laberinto, hasta la obra de grandes artistas modernos, como Picasso y de otros posteriores, como Borges.

Para sintetizar las distintas versiones de la figura, Bachelard considera que el laberinto es un arquetipo, es decir, una serie de imágenes que resumen la experiencia ancestral humana en una situación típica, en este caso, la de estar perdido, obligado a la errancia, que es, a su vez, una forma de la angustia ⁸. A través de sus variantes, que destacan uno u otro rasgo e interpretan el arquetipo en distintos sentidos, éste conserva, no obstante, la carga de los significados que le han sido atribuidos a lo largo de la historia; tanto en sus realizaciones visuales como literarias, la imagen arrastra asociaciones y reminiscencias, como si recordara su pasado. En este sentido, es a la vez potencial y nostalgia ⁹.

Ya desde fines de la Edad Media el diseño básico de la figura había dado origen a una variante: los laberintos primitivos estaban formados por una sola ruta, llena de revueltas y meandros pero unívoca; bastaba seguirla para transitar del principio al fin, salvo un

⁸ Ronse 28

⁹ Georges Matoré citado por Faris 2.

encuentro fatal con el monstruo, pues eran escenarios de ritos de pasaje, laberintos iniciáticos. En los laberintos más tardíos la salida está oculta y es posible perderse si se toma por una vía falsa; el camino se bifurca y el visitante debe elegir entre varios senderos posibles. La mayor libertad y la conciencia del libre albedrío trajeron consigo la angustia de las opciones equivocadas. Estos laberintos, que muchas veces tienen una carga punitiva, sugieren sospechas respecto al Dédalo capaz de concebirlos: algo de crueldad, desvarío o simple inhumanidad se delata en ese espacio incomprensible, aunque la noción misma del laberinto implique un arquitecto, un propósito y un plan, así sea inaccesible a quienes vagan por las galerías. Ni entraña materna ni prueba impuesta por un padre severo, el laberinto contemporáneo es recorrido por un Teseo que quizá procura convertirse en adulto y suele simbolizar la intuición o el deseo de un orden en el universo, aunque vaya aunada al reconocimiento de la incapacidad humana para aprehenderlo.

La eficacia de los diseños laberínticos se debe a la imposibilidad de orientarse que sufre quien los recorre; esto se logra haciendo que cada punto sea difícil de distinguir de los otros, ya sea por medio de simetrías, lugares idénticos entre sí, espejos o aparentes puntos de referencia que al repetirse muchas veces dejan de servir para identificar un sitio específico y se vuelven, en cambio, testigos burlones de la desorientación del visitante. Las distancias se vuelven imposibles de calcular y las direcciones pierden sentido en un espacio que se prolonga al parecer interminablemente: al borrarse los parámetros que permiten establecer límites espaciales se engendra un sentimiento de impotencia, una certeza de

que las formas comunes y racionales de relacionarse con el espacio han perdido vigencia.

Pese a sus diferencias, tanto el laberinto de salida única como el de salida desconocida son imágenes de la misma idea desquiciante, "un concepto que es el corruptor y el desatinador de los otros. No hablo del Mal cuyo limitado imperio es la ética; hablo del infinito".¹⁰ Si la ciencia retrocede frente a las condiciones de densidad infinita de la materia y curvatura infinita del espacio-tiempo que tuvieron que darse durante el *big-bang*, no hace más que confirmar la reacción instintiva de la mente frente a cualquier noción de infinito: toda racionalidad se edifica sobre la experiencia de un mundo caracterizado por la finitud; por la certeza de que todos los seres, todos los espacios, todos los tiempos pueden definirse por los límites que los enmarcan. Cada figuración del infinito es un agujero negro por donde penetra el vértigo, la angustia de intuir condiciones en que nuestra comprensión de lo real falla, "tenues y eternos intersticios de sinrazón para saber que es falso el mundo que hemos soñado resistente, misterioso, visible, ubicuo en el espacio y firme en el tiempo".¹¹

La alucinante dificultad de medir un laberinto o distinguir uno de sus puntos de cualquiera de los otros se relaciona con la sensación de infinito; de hecho, cada uno de los dos tipos de laberinto puede relacionarse con antiguas y prestigiosas imágenes de este concepto, que ya se hallan en los filósofos de Elea. El modelo del laberinto de salida desconocida fue mencionado ya por Parménides: es una esfera infinita, cuyo centro se encuentra en todas partes y la circunferencia en ninguna; el laberinto de vía única fue imaginado por Zenón, pues

¹⁰ D 110.

¹¹ Se ha alterado ligeramente esta cita para conservar la redacción del párrafo; el texto de Borges dice: "Nosotros (la indivisa divinidad que opera en nosotros) hemos soñado el mundo. Lo hemos soñado resistente, misterioso, visible, ubicuo en el espacio y firme en el tiempo; pero hemos consentido en su arquitectura tenues y eternos intersticios de sinrazón para saber que es falso". D 116.

sigue el patrón de la carrera entre Aquiles y la tortuga: una subdivisión progresiva e interminable del espacio. Esas dos imágenes antiquísimas vuelven a materializarse en el trabajo de Escher, cuyos laberintos habrían podido ilustrar, quizá, algunos momentos de la antigua especulación filosófica. La obra de Borges, además de recordar las dos viejas metáforas del infinito, las ha evocado en la estructura de textos y cuentos que veremos a continuación.

Una mínima sección del primer tipo, un laberinto de salida desconocida imaginado como "una esfera infinita, cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna" ¹² puede verse en *Cubo de escalera*, de Escher, cuyas perspectivas están construidas con líneas curvas en vez de las tradicionales líneas rectas. Escher descubrió que nuestra percepción del espacio se representa así en forma más fiel; cuando miramos una línea que parece prolongarse indefinidamente, jamás la vemos formar ángulos, sino que parece curvarse en forma suave, casi imperceptible ¹³, como sucede con las líneas de este grabado, que a primera vista pueden suponerse rectas. El uso de tres puntos de fuga da una ambigüedad inquietante a este espacio, donde cada línea curva puede ser horizontal o vertical: el espectador contempla a los gusanos que recorren la línea central y piensa que los ve descender por una pendiente, hasta que comprende que también pueden estar avanzando desde el fondo del dibujo hacia él; para el gusano que trepa por una escalera, cerca del ángulo superior izquierdo, la pared de ladrillos del fondo es vertical, aunque para el gusano que desciende por la escalera más próxima se trata de un suelo colocado mucho más abajo, en el nadir; basta

¹² "La esfera de Pascal" OI 13-16.

¹³ Imaginemos, por ejemplo, a alguien que se acuesta bajo dos alambres de luz paralelos. Si los alambres se prolongaran hasta el infinito, la persona no los vería quebrarse para formar un rombo, compuesto de los dos triángulos que supone la perspectiva renacentista. Más bien le parecería que se curvan para preservar la continuidad de la línea, formando una ojiva.

Cubo de escalera

66.
Treppenhaus
House of stairs
Cage des escaliers
Trappenhuis
Caja de escalera
Trappeopgang
Trappehus
Trapphus
Portaikko
Casa di scale
Escadaria



observar los arcos que se abren a lo largo del piso o pared central para descubrir la ambigua pluralidad de las direcciones; cada uno es una puerta que comunica con más y más pasillos similares: no se trata de una simple sugerencia de que el espacio se prolonga más allá del dibujo, sino de una inquietante yuxtaposición de dimensiones que no pueden combinarse de acuerdo a la experiencia "normal" del espacio.

La presencia de los gusanos subraya esta sensación: si nos concentramos solamente en los más grandes, que ocupan el centro del dibujo de arriba a abajo, veremos que la dirección de cada uno es contrarrestada por las de otros, que se dirigen en direcciones opuestas, aunque no "opuestas" en la forma burdamente binaria que sugiere esta palabra, sino en una especie de multiplicación esférica de las direcciones posibles. Aunque parecen empeñarse muy afanosamente en su movimiento, la visión global de éste transmite una sensación de caos; no se dirigen hacia ninguna dirección, ningún término discernibles; el hecho de que sean idénticos aumenta el malestar del espectador, pues sugiere que todas las galerías posibles estarán, a su vez, infestadas de innumerables bestias exactamente iguales, tantas y tan bullentes que ninguna llega a adquirir individualidad. Como veremos con mayor detenimiento en el quinto capítulo, el significado se construye gracias a las diferencias, de modo que la perturbadora igualdad de estos gusanos insinúa la falta de sentido.

Su locomoción también es inquietante: aunque dotados de ocho patas que terminan en pies casi humanos, avanzan pegados al suelo y al subir una escalera ni siquiera pueden apartar la cabeza del escalón que sigue; sus enormes ojos se dirigen hacia los lados y son incapaces de mirar hacia donde camina el gusano, de modo que su hormigueante actividad es casi ciega; basta observar al primer gusano que sube una escalera, mirando desde abajo

hacia arriba: chocará con la pared, pues sólo ese encontronazo puede proporcionarle la información sobre los alrededores que la mirada no le da. La forma de la cabeza y la posición de los ojos, así como los dedos de los pies, sugieren un feto en los primeros estadios del desarrollo, sólo que en vez de "desarrollarse" o desenrollarse, los gusanos se curvan hasta formar una bola, en una involución que parece hacerlos más veloces a medida que se acercan a las puertas del cubo de escalera.

La combinación de puntos de fuga hace incierta la ubicación del espectador, que ya no goza de un sitio de privilegio que le permita observar un espacio ordenado y unificado para su mirada: el grabado cambia si varía la posición desde donde se le observa; el punto de vista del observador es tan relativo, tan parcial como el de cualquiera de los gusanos. El vértigo de este laberinto se acentúa cuando el espectador comprende que la parte central del grabado contiene todos los elementos esenciales; la parte superior es un reflejo construido al girar ese dibujo y repetirlo hacia arriba, igual que la parte inferior. La imagen podría prolongarse indefinidamente, como si la reflejaran espejos, al alternar las figuras centrales con sus imágenes invertidas; la repetición minuciosa de los mosaicos cuadriculados acentúa la sensación de infinito.

La misma esfera es recordada por el narrador de Borges para describir la biblioteca de Babel, un espacio construido por la repetición interminable de galerías hexagonales idénticas entre sí, prolongadas interminablemente hacia arriba, hacia abajo y hacia los lados y duplicadas por espejos colocados en el zaguán que separa un hexágono de otro:

La Biblioteca es una esfera cuyo centro cabal es cualquier hexágono, cuya circunferencia es inaccesible.

(F 90)

Aunque hecho de cubos y no de hexágonos, *Partición cúbica del espacio* es una ilustración casi literal de ese lugar hecho de repeticiones obsesivas que se multiplican en todas direcciones, sin fin ni sentido aparente. La Biblioteca es infinita, escribe el bibliotecario: es absurdo pensar que en algún punto cesen los hexágonos y los corredores y las escaleras: un hexágono (o un cubo) sigue a otro, para siempre. Perdurará "iluminada, solitaria, infinita, perfectamente inmóvil" (F 99) indiferente al bibliotecario que trata de comprenderla, tan insignificante como el espectador de *Partición cúbica del espacio*, quien de pronto se descubre incluido en el cubo más cercano, que se abre para transformarlo en un habitante de esta sección del infinito.

Este laberinto espacial alberga otro; el laberinto formado por todas las combinaciones posibles de los veinticinco signos ortográficos, al que vanamente las generaciones habitantes de la biblioteca han buscado significado. La proliferación de signos que pueden ser leídos de infinitas maneras y se combinarán también para refutar lo que afirman destruye los límites dentro de los cuales es posible escribir una sola frase dotada de sentido: cada una tiene muchos significados posibles, invita a innumerables lecturas, pero el bibliotecario se ve obligado a abandonar la ilusión de un significado absoluto. Este infinito que contamina al significado "nos anula y nos afantasma", destruye toda esperanza de comprender, como no sea parcial y fragmentariamente, es decir, dentro de ciertos límites. El espacio laberíntico de la biblioteca es sólo una manera de traducir el vértigo de esa impotencia; es la figuración espacial de la pérdida de sentido.

En algún momento de la eternidad dedicada a tratar de descifrar la biblioteca, los bibliotecarios imaginan



Partición cúbica del espacio

37.
Kubische Raumaufteilung
Cubic space division
Equipartition spatiale cubique
Kubische ruimteverdeling
Partición cúbica del espacio

Kubisk rumopdeling
Kubisk romutfylling
Kubisk rumsuppdelning
Kuutioihin jaettu tila
Divisione spaziale cubica
Divisão cúbica do espaço

un método para localizar el libro que es "la cifra y el compendio perfecto de todos los demás":

Para localizar el libro A, consultar previamente un libro B que indique el sitio de A; para localizar el libro B, consultar previamente un libro C, y así hasta lo infinito...

(F 97)

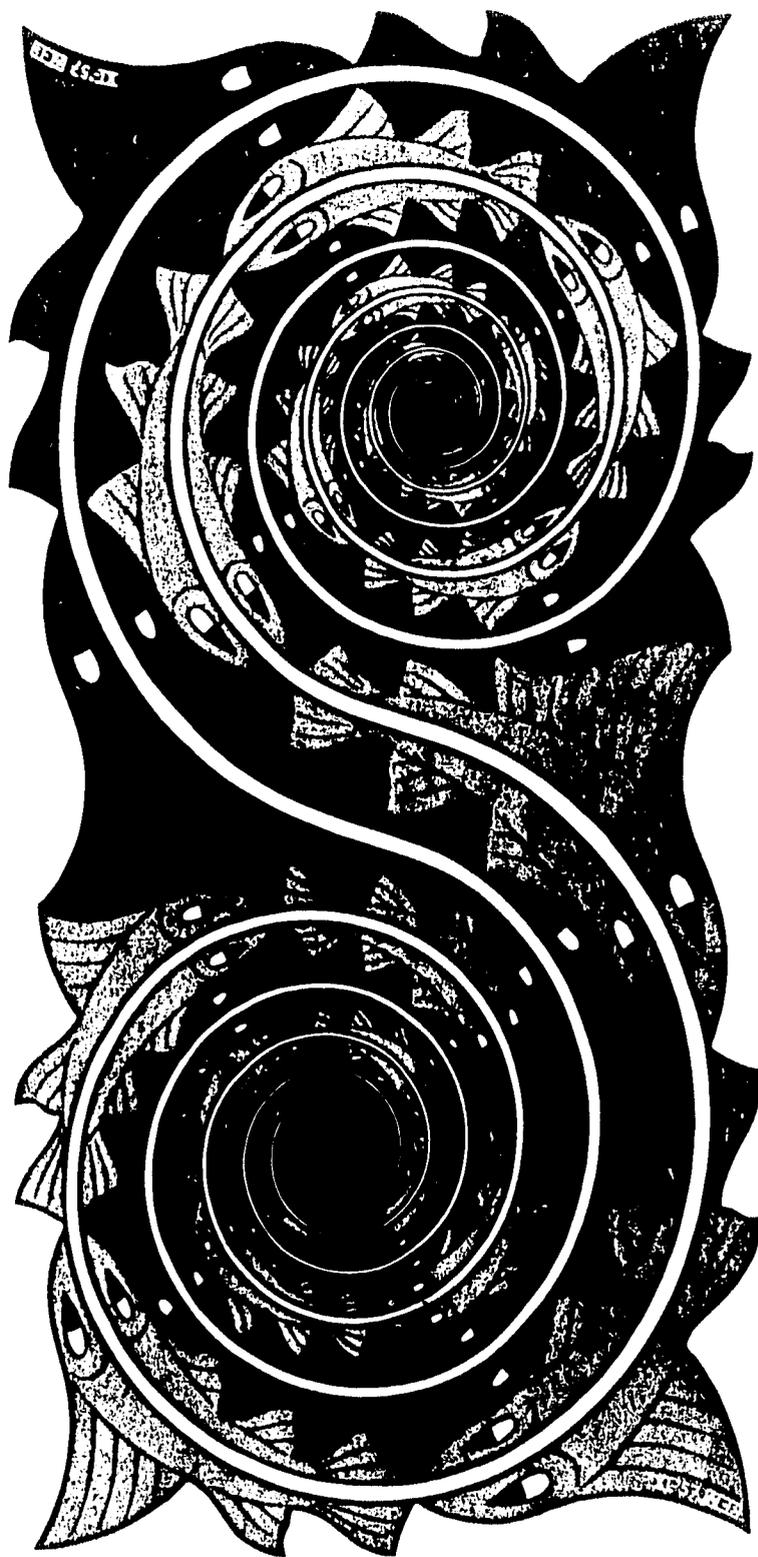
El concepto corruptor se infiltra de nuevo, esta vez por medio del otro modelo del laberinto: la carrera de Aquiles y la tortuga, la subdivisión infinita. En este tipo de laberinto el camino puede ser recto, espiral o zigzagueante, pero su recorrido se dificulta por una continua subdivisión, por nuevos segmentos similares a los anteriores que retrasan la salida y hacen difícil calcular la distancia que queda detrás o la que aún está por caminarse. Borges recurre a este procedimiento en un pequeño texto de Atlas:

Este es el laberinto de Creta. Este es el laberinto de Creta cuyo centro fue el Minotauro. Este es el laberinto de Creta cuyo centro fue el Minotauro que Dante imaginó como un toro con cabeza de hombre y en cuya red de piedra se perdieron tantas generaciones. Este es el laberinto de Creta cuyo centro fue el Minotauro que Dante imaginó como un toro con cabeza de hombre de hombre y en cuya red de piedra se perdieron tantas generaciones como María Kodama y yo nos perdimos. Este es el laberinto de Creta cuyo centro fue el Minotauro que Dante imaginó como un toro con cabeza de hombre y en cuya red de piedra se perdieron tantas generaciones como María Kodama y yo nos perdimos en aquella

mañana y seguimos perdidos en el tiempo, ese otro laberinto. (At 434)

Normalmente, al leer una frase el lector se traslada a la siguiente, que a su vez lo conduce a otra, y así han logrado recorrerse textos amplísimos. Este texto es distinto. El lector atraviesa la frase con paso reposado, como si se tratara de un camino normal. Llega a un punto y seguido, signo que normalmente sirve de paso entre dos frases; lo cruza y se encuentra de nuevo en el mismo lugar (al menos, parece el mismo lugar) donde estaba seis palabras antes. Sin arredrarse, prosigue su marcha (uno supone que Teseo haría lo mismo) y descubre que esta vez la frase se alarga y da un pequeño giro que desemboca también en un punto, y éste en la frase de partida. Hay textos que se comportan así; todo es abrir esta puerta y seguir la marcha. Esta vez la frase se retuerce, francamente tortuosa, y el lector empieza a sentir cierta impaciencia (primer síntoma de quien se pierde en un laberinto) que no lo salva de llegar a otro punto que conduce al sitio donde ya ha estado tres veces. Su paso por la cuarta versión del mismo sinuoso y monótono asunto es ya angustiado, enojado o claustrofóbico; casi se puede decir que azota el punto con notable falta de educación, seguro de volver a "Este es el laberinto..." Algo de su alivio al descubrir el punto final recuerda las emociones de Teseo al volver a ver a Ariadna.

La misma idea ilustrada por la paradoja de Aquiles y la tortuga (subdividir un espacio en aproximaciones sucesivas a lo infinitamente pequeño) fue el motivo de numerosos grabados de Escher, donde las figuras se repiten a medida que su tamaño aumenta o disminuye hasta sugerir una progresión interminable. Ese es el principio de construcción de *Remolino*, donde los peces más pequeños crecen y se desarrollan antes de regresar al mismo punto de partida infinitesimal. La estructura de



Remolino

21.	Strømhvirvler
Drehstrudel	Virvelstrømmer
Whirlpools	Vridvirvlar
Tourbillons	Vastakkaiskierre
Draakolken	Vortici

este grabado en madera se basa en dos espirales que recorren el dorso de dos series de peces que avanzan en direcciones opuestas: los peces rojos, cuyo tamaño inicial no puede imaginarse, pues es infinitamente pequeño, nacen en el insondable centro de la espiral inferior e inician un crecimiento progresivo a medida que se alejan y nadan hacia arriba. Al llegar a la parte media de la composición han alcanzado su mayor tamaño y empiezan a disminuir mientras se sumergen en el centro de la espiral superior, cada vez más pequeños en su nuevo viaje hacia el infinito. Jamás llegarán al punto central, pues una vez que hayan recorrido la distancia que los separa de él su tamaño se habrá reducido a la mitad. Les quedará por cubrir un trecho minúsculo, pero una vez que lo recorran... Ya Borges había notado que una de las seducciones de la paradoja de Zenón de Elea era la progresiva reducción de tamaño que sufrían sus protagonistas (D 98).

El laberinto es "un símbolo de la perplejidad...una de las emociones más comunes de mi vida" ¹⁴. Tanto en los laberintos de Borges como en los de Escher se puede descubrir una tensión similar: la angustia y el vértigo simbolizados por ese espacio-tiempo¹⁵ hecho para desorientar y aludir al infinito son contrarrestados por la estricta precisión del diseño que permite intuir un orden en ese sinsentido aparente. Ambos conocen la desesperación de Teseo, sintetizada en la sobria ironía del bibliotecario de Babel: el desorden de la Biblioteca es, de alguna manera, el Orden. Dentro del laberinto no

¹⁴ Borges en conversación con María Esther Vázquez. Vázquez 52.

¹⁵ Aunque no podemos concebir el espacio sin recurrir a metáforas temporales ni el tiempo sin imaginarlo por medio de una imagen espacial, el laberinto es uno de los ejemplos donde esta ligazón puede observarse con mayor claridad: el espacio laberíntico tiene que ser *recorrido*, *atravesado* en el tiempo. Por eso Borges imagina el tiempo como un laberinto y Escher considera que sus trabajos de partición de la superficie son metáforas del infinito, tanto en el espacio como en el tiempo.

queda, tal vez, sino esa "elegante esperanza" para contrarrestar la sensación de haberse perdido y no conocer el significado de los pasos dados sin dirección inteligible.

Pero Borges y Escher ensayan otro punto de vista, el de Dédalo, el arquitecto capaz de mirar el laberinto desde afuera y convertir el vértigo en simetrías, estructuras cuyos secretos pueden ser descubiertos por el ojo atento de un lector o un espectador capaces de hallar el hilo. En sus construcciones el sinsentido deja de ser caótico y da origen a una composición que lo incluye y permite discernir sus claves, inventarle un significado. La precisión del trazo o de la frase es una síntesis de este conflicto: en ellos el infinito halla una expresión pulida, exacta en sus límites.

Capítulo III: imagen y palabra: resumen de una
controversia

El hecho mismo de percibir, de
atender, es de orden selectivo:
toda atención, toda fijación de
nuestra conciencia comporta una
deliberada omisión de lo no
interesante.

(Borges, *La postulación de la
realidad*)

Ni los iniciados que accedían a los murales de Chauvet, ni los fieles que contemplaban con reverencia las inscripciones jeroglíficas en un templo egipcio hubieran imaginado una de las figuras míticas que se repiten a través de la historia de Occidente: el sabio ciego, que ha sacrificado su relación sensorial con el mundo en aras de otro tipo de conocimiento. Tampoco hubieran entendido la escisión que durante tantos siglos opuso los conocimientos y las artes relacionados con el lenguaje verbal a aquellos que dependen de lenguajes visuales, otorgando a los primeros un incomparable prestigio y relegando o proscribiendo los otros.

Quizá la mejor manera de comprender la historia de esa valoración es recordar el mito de Tiresias, que perdió la vista en el curso de su aventura de conocimiento. Se conservan varias versiones; la más difundida señala que en una ocasión Tiresias vió a dos serpientes copulando. Las golpeó con un palo y mató a la

hembra. De inmediato se convirtió en mujer y llegó a ser una ramera célebre; siete años después, al pasar por aquel lugar, volvió a encontrar a las serpientes en el mismo acto; al golpearlas mató al macho y se transformó en hombre. Poco después fue llamado a dirimir un altercado entre Zeus y Hera, que discutían si los hombres o las mujeres gozan más durante el acto sexual. Como Tiresias opinó que el mayor goce es el femenino, Hera le quitó la vista. En compensación, Zeus le otorgó el don de la profecía y una vida extraordinariamente larga, que abarcaría siete generaciones. El Canto XI de La Odisea permite saber que conservó la lucidez y el don de profecía más allá de la muerte.

Los personajes de esta historia actúan como si siguieran un precepto de Uqbar: los espejos y la cópula son abominables. Tiresias ve una imagen sagrada o aterradora; como Borges, el mito relaciona la vista y el coito. Se establece un triángulo entre el testigo y los dos participantes en el acto sexual. Tiresias emprende una de las primeras investigaciones que intentan los humanos; su instrumento de conocimiento son los ojos, ávidos e inocentes de toda jerarquía moral entre los niveles de conocimiento y deseo. Pero además de mirar, interviene. Como si se mirara en un espejo, el testigo se desdobra; en este primer acercamiento ocupa el lugar de la hembra; más tarde vuelve a mirar, a cruzar el espejo y a convertirse en varón.

Como se trata de un triángulo, la historia tiene una tercera escena, el enigma: Tiresias debe responder a la pregunta de los dioses, que también piensan que la cópula es abominable y quisieran distanciarse de ella. Obedeciendo la ley de los espejos, Tiresias, hombre, contesta que el placer está del otro lado.

Tiresias acumula conocimientos por el camino opuesto al ascetismo, es decir, una variada experiencia sensorial. Al culminar ésta, cuando incluso los dioses

piden su opinión, pasa a otra etapa, marcada por la pérdida de la vista y de la relación sensorial con el mundo. Accede a otro nivel de conocimiento: ha pasado la frontera entre los sexos pero también el límite normal de la vida humana; ni el tiempo ni la muerte tienen sobre él el poder que ejercen sobre otros. Ciego, posee en cambio un instrumento privilegiado: la palabra.

Como en tantos cuentos de Borges, Tiresias tiene un doble, Edipo, cuya historia también se compone de tres escenas: mata a un hombre, que resulta ser su padre. Por casualidad, tal vez, utiliza la misma arma que Tiresias, un palo, que sirve adecuadamente para simbolizar la mecánica del poder fálico: la relación entre los hombres será una pugna por el poder, por el conocimiento y por la mujer deseada; uno no cabe en el espacio ocupado por el otro y necesita destruirlo. A continuación, Edipo usurpa brevemente el oficio de Tiresias y resuelve el enigma planteado por un monstruo que hace pensar en la abominable cópula de un ser humano y un león. Por último, ocupa su lugar en la escena al desposar a una mujer, su madre. Tiresias cumple la función de iluminar esta historia y ayudar a Edipo a descubrir quién es; por algo más que amor a la simetría, esta revelación va acompañada por la pérdida de la vista. Tanto para Tiresias como para Edipo, la ceguera significa una renuncia a los datos sensoriales y al deseo, a favor de un conocimiento que se supone más profundo y es, por lo menos, más abstracto y nutrido por la culpa.

Ya consagrada por el mito, la figura del sabio ciego permaneció para simbolizar una valoración que habría de perdurar. Los filósofos presocráticos, como Parménides, habían alertado contra los sentidos y los habían considerado instrumentos imperfectos para lograr el conocimiento, pues proporcionaban evidencias de un mundo en constante cambio, donde era difícil discernir la regularidad y perfección inherentes al Ser; en sus

propios términos, intuían que los sentidos no abarcan la realidad en forma total. Como implica la paradoja de Aquiles y la tortuga, el movimiento es una ilusión de esos sentidos engañosos, como lo es, quizá, el mundo que percibimos. Se estableció en cambio el prestigio de una racionalidad verbal que se consideró independiente de ellos, es decir, del cuerpo con toda su posibilidad de dolor, angustia y muerte, amenazas tan poco domesticables por la razón como el deseo. Milenios más tarde, Borges escribe:

Siempre en mi vida fueron demasiadas las cosas;
Demócrito de Abdera se arrancó los ojos para
pensar;
el tiempo ha sido mi Demócrito.

(PO 410)

El sistema de poder ligado a esta forma de saber, el patriarcado, se basa justamente en una idea que no puede confirmarse por el testimonio de los sentidos: la paternidad. Bajo su dominio, los peligros del cuerpo y los sentidos fueron depositados en las mujeres, a quienes ya Tiresias había otorgado el dominio del placer, el cuerpo totalmente sexualizado y concebido, a partir de entonces, como el lugar de la irracionalidad, más próximo a la naturaleza y a lo animal que el cuerpo masculino. Vale la pena observar que mientras los hombres establecían el ideal de perder simbólicamente la vista e inauguraban un ámbito donde serían libres para filosofar a través de las palabras en un ámbito purgado de las imágenes y de los accidentes de la carne, las mujeres pagaron el precio del silencio, enmudecidas por la carga de la mortalidad que transmiten en cada nacimiento.

La desvalorización de las imágenes como vehículos de conocimiento y el consiguiente prestigio del saber verbal, que como hemos visto se deriva de una estructura de poder que establece jerarquías entre los hombres y las mujeres, por un lado, y entre la racionalidad y los sentidos, por otro¹, desdeña una convicción aún más antigua, que relaciona la vista y el saber y los considera inseparables. Todavía es posible encontrar representaciones que reconocen la relación entre el ojo y el conocimiento y, al tratar de captar la esencia de lo divino, aluden a la vista: tanto para los masones como para los cristianos, Dios es un ojo que mira desde el centro de un triángulo resplandeciente, una mirada que abarca el pasado, el presente y el futuro y domina los secretos de la vida y de la muerte. Al mismo tiempo derrama sobre el mundo una luz que no es sólo física; además de simbolizar una sabiduría capaz de apreciar el universo en una sola ojeada, el ojo se identifica con el bien, con la vitalidad, con los poderes que para recordarlo se llaman luminosos.

Esta intuición puede rastrearse hasta tiempos neolíticos, cuando el ojo omnisciente era un atributo de las diosas madres ², y recoge un hecho fisiológico: se ha calculado, al estudiar el funcionamiento del cerebro, que el noventa por ciento de la información de que dispone una persona normal procede de sus canales ópticos ³; comparado con animales que confían sobre todo en el olfato o el oído, el ser humano es un animal visual.

¹ Me refiero al desprecio de las imágenes visuales como vehículos del conocimiento, para favorecer la transmisión verbal del mismo. Por supuesto, el sentido de la vista ha sido favorecido en relación con los otros, probablemente por razones fisiológicas y evolutivas; el ojo es el canal privilegiado por el que la información llega al cerebro. La información proporcionada por los otros sentidos ocupa un lugar menos importante, independientemente de los condicionamientos culturales.

² Los habitantes neolíticos de Mesopotamia dejaron representaciones de la diosa conocida en Siria como Mari, cuyos enormes ojos escrutaban las almas de los fieles y descubrían sus secretos más recónditos. Los egipcios conservaron el recuerdo de esos ojos divinos simbolizados en el Ouadza, ojo creador, símbolo de vitalidad y sabiduría, que fue atribuido primero a la diosa de la verdad y la justicia, Maat, y más tarde a Horus, el dios de mirada de halcón. Walker 294-295

³ Gubern 1

Aquí vale la pena preguntarse si, como parece asumir el mito de Tiresias, mirar es un proceso de poco valor cognoscitivo. Lo cierto es que el proceso óptico, aunque instantáneo, no es nada sencillo e involucra procesos cognoscitivos, entre ellos el aprendizaje. Cuando el ojo mira a su alrededor entra en acción un sistema perceptivo que involucra mucho más que el paso de señales luminosas a través de la retina; su complejo trabajo permite que los datos sensoriales se conviertan en imágenes inteligibles. Como el número de estímulos que asalta los canales visuales sobrepasa la capacidad de la conciencia ⁴, es indispensable reducirlos, simplificarlos y organizarlos; el ojo lo logra haciendo resaltar las similitudes y las diferencias, esto es, agrupando ciertos datos y separándolos de otros. En este sentido, cada imagen percibida es ya una abstracción. Al crear a Funes, el memorioso, Borges ha imaginado un ser incapaz de realizar este proceso ⁵.

La actividad del sistema óptico organiza la extensión abarcada por la mirada, que se convierte en un campo visual. En él se distinguen un centro y una periferia; las diferencias de textura, color y luminosidad dan origen a la sensación de límites y a la distinción entre un fondo y una figura ⁶.

Estos mecanismos perceptivos evolucionaron en relación con el mundo circundante; el orden que introducen en los datos sensoriales es una forma activa de interpretar eficazmente la realidad y favorecer la sobrevivencia. En esa medida los sentidos reflejan las estructuras del universo, aunque de ellas recogen sólo una parte; una percepción "total" de la realidad nos

⁴ El ojo puede recibir hasta cien millones de bits por segundo; la conciencia procesa de ocho a 25 bits en el mismo lapso.

⁵ "Nosotros, de un vistazo, percibimos tres copas en una mesa; Funes, todos los vástagos y racimos y frutas que comprende una parra (...) Estos recuerdos no eran simples; cada imagen visual estaba ligada a sensaciones musculares, térmicas, etc." F 128

⁶ Véase Groupe Mu, capítulo II.

está, desde luego, vedada. Por lo demás, la versión de lo real que percibimos es influida por el aprendizaje, por la cultura, que interviene decisivamente en la transformación de las figuras en formas.

En efecto, tras destacarse sobre un fondo, la figura es comparada con los modelos almacenados en la memoria del observador; sólo esa confrontación con experiencias anteriores permite que se convierta en una forma y sea reconocida. Percibir una forma es organizarla, darle una coherencia, suponerle semejanzas, continuidades, relacionarla con otras.⁷ La mirada tiende a completar estímulos fragmentarios, a armonizarlos y a discriminar entre ellos; hay numerosos ejemplos de paradojas visuales e ilusiones ópticas que demuestran cómo, ante un simple conjunto de líneas, la mirada está interpretándolo.⁸ Se ha demostrado cómo, durante este proceso, el observador selecciona los elementos de mayor regularidad, simplicidad, estabilidad y simetría, aunque permanece abierta la interrogación respecto a los condicionamientos culturales de estas tendencias. Y es que, al ser reconocida y combinada con otros datos sensoriales, la forma se convierte en un objeto permanente, miembro de una clase nombrada y catalogada por la cultura, ingrediente fundamental de cualquier proceso intelectual.

Aquí es interesante recordar otra vez a Funes, el memorioso. Su percepción de la realidad es total; cada objeto individual lo impresiona por sus características únicas y reducirlo a los contornos genéricos que permitirían clasificarlo le parece un empobrecimiento. De ahí que sea dueño de una memoria perfecta; su forma de conocer el mundo consiste en acumular todos los datos posibles. En cambio, no puede establecer relaciones entre

⁷ Para una exposición de las *leyes de la forma* establecidas por la Gestalt véase Gubern 25 - 27

⁸ Recuérdese el "doodle" citado por Rudolph Arnheim, un dibujo que puede ser visto como "acituna que cae en una copa de cóctel" o bien como "primer plano de una muchacha en reducido traje de baño". Arnheim 105

ellos; es incapaz de pensar, pues "pensar es olvidar diferencias, es generalizar, abstraer" (F 131):

...era casi incapaz de ideas generales,
platónicas. No sólo le costaba comprender que el
símbolo genérico *perro* abarcara tantos
individuos

dispares de diversos tamaños y diversa forma; le
molestaba que el perro de las tres y catorce
(visto de perfil) tuviera el mismo nombre que el
perro de las tres y cuarto (visto de frente)

(F 139)

Ya veremos cómo, al definir su estilo de madurez,
Borges se colocó en las antípodas de Funes, creando un
mundo reducido (o elevado) a sus contornos más abstractos
y casi despojado de datos sensoriales, de peculiaridades
individuales.

De lo anterior podemos deducir que mirar y nombrar
son dos actividades profundamente ligadas entre sí: el
proceso evolutivo que permitió que los ojos y el área de
la corteza cerebral relacionada con ellos se
perfeccionaran ocurrió mientras se desarrollaba el
lenguaje; los objetos son reconocidos porque tienen un
nombre, pero tienen un nombre porque la mirada los ha
extraído del caos de estímulos que asaltan el sistema
visual y los ha aislado, les ha dado contorno y forma. De
ahí que desdeñar las imágenes para favorecer las palabras
sea, más que nada, una valoración ideológica. Se puede
afirmar lo opuesto: al enfrentarse con una imagen el ojo
despliega toda su educación y su inteligencia.

El aprendizaje de la mirada empieza a desarrollarse
desde los primeros meses de vida, mucho antes de que se
articulen las palabras. La facultad de formar imágenes

mentales, surgida en ese momento, permanece durante toda la vida como uno de los procesos cognoscitivos. En la misma Viena donde el ficticio lord Chandos publicó la carta que explicaba sus razones para abandonar la poesía, donde se decía convencido de la insuficiencia de las palabras y dispuesto a entregarse a la silenciosa contemplación del mundo, Freud acababa de publicar La interpretación del los sueños⁹, donde analizaba los mecanismos del pensamiento inconsciente. Aunque el "lenguaje de los sueños" utilizaba palabras, las combinaba en formas imprevistas o las inventaba a partir de frases escuchadas o leídas, el "trabajo del sueño" no se limitaba a ellas, sino que prefería imágenes visuales. Ahora sabemos que durante el sueño se inhiben las áreas de la corteza cerebral relacionadas con lo verbal para permitir el libre juego de un mecanismo más antiguo.

Las imágenes mentales gozan de una flexibilidad y una maleabilidad quizá similar a las que permiten el cine y el video. Una imagen soñada puede ser la combinación de otras muchas, que mezclan, se deforman y se alteran. Puede simbolizar algo distinto; puede servir para sintetizar ideas abstractas, como la relación de causalidad; el pensamiento onírico las combina y las yuxtapone en metáforas y metonimias. Aunque al despertar el soñador traduce esas imágenes en palabras, las ideas, emociones y conflictos expresados en el sueño han sido concebidos en imágenes. Este "lenguaje" funciona también durante la vida consciente y puede servir a procesos de pensamiento extremadamente abstractos; gran parte de la especulación matemática y física no opera con palabras, sino con imágenes que se fijan en diagramas.

Un ejemplo interesante de la agudeza y sofisticación que puede alcanzar el pensamiento visual sin ningún asidero en las palabras es el de Escher, quien se

⁹ La Carta de lord Chandos, de Hugo von Hofmannsthal, es de 1902; La Interpretación de los sueños apareció a fines de 1899.

declaraba incapaz de entender teoremas matemáticos. No obstante, cada una de sus obras representaba para él un "quebradero de cabeza" a través del cual procuraba resolver un problema que lo inquietaba, aunque no lo formulara en términos teóricos, tal como la partición simétrica de la superficie. De esta manera descubrió y representó principios matemáticos y geométricos avanzados, que atrajeron la atención de numerosos científicos, aunque hasta el fin de sus días él fuera incapaz de comprender las implicaciones abstractas de sus trabajos ¹⁰. Los vio convertirse en ilustraciones de obras científicas cuyo contenido ni siquiera trataba de entender y se acostumbró a recibir la admiración de eruditos cuyas teorías estaban fuera del alcance del lado verbal de su mente ¹¹.

Conviene interrogarnos brevemente respecto a otra posibilidad sugerida por el mito. Tal vez Tiresias accede a un conocimiento que no es verbal, sino un saber místico que debemos renunciar a llamar "iluminación" para no regresar al ámbito de la mirada. A contrapelo del aprendizaje, los procesos místicos buscan disolver dos estructuras perceptivas y semióticas aprendidas en la infancia: en la búsqueda de lo Uno, el místico procura dejar atrás las formas (eidos) y los nombres (logos) que caracterizan el mundo de lo múltiple. Algo quizá similar sucede en la contemplación de ciertos espectáculos naturales cuyo encanto reside, precisamente, en su irregularidad, en la movilidad que impide asignarles una

¹⁰ A la inversa, es interesante recordar el desdén o la desconfianza de Borges ante la posibilidad de que alguien ilustrara sus obras; más de una vez destacó que no tenían un carácter visual.

¹¹ "En matemáticas nunca obtuve siquiera un 'suficiente'. Lo curioso es que, a lo que parece, me vengo ocupando de matemáticas sin darme bien cuenta de ello. No, en la escuela fui un chico simpático y tonto. ¡Quién se iba a imaginar que los matemáticos ilustrarían sus libros con mis dibujos, que me codearía con hombres tan eruditos como si fuesen mis colegas y hermanos! ¡Y ellos no pueden creer que yo no entienda una palabra de lo que dicen!" Citado por Ernst 24

forma definida; la suspensión del esfuerzo interpretativo normalmente ejecutado por el ojo nos hace encontrar placer y belleza en el cielo entrevisto tras un follaje agitado por el viento, las aguas en movimiento, las evoluciones de las nubes o en "el fuego, que ningún ser humano puede mirar sin un asombro antiguo" (OP 285). Mientras dura esta mirada contemplativa, el espectador no ejerce la habitual racionalidad de la visión.¹²

La ambición mística de acceder a una sabiduría superior que se supone subyace al mundo de las formas y los nombres evoca el deseo de regresar a un estado en que ni unas ni otros habían sido aprendidas, donde la unidad era real y aún no se separaban el deseo y la gratificación. En ese lugar mítico, pero recordado por cada uno de nosotros, quizá hubiera sido posible aprender a percibir de manera diferente, aprehender otras formas que, sin duda, tendrían otros nombres. Esa ambición de percibir y conocer un mundo que así sería completamente distinto (porque otros seres perciben de él otras versiones y otras posibilidades, pero ninguno las abarca todas) tal vez no puede extirparse de ningún ser humano, pero quienes se consagran a satisfacerla están condenados a ir más allá de los límites de lo comunicable: no sólo Wittgenstein, sino todos los místicos, profetas y oráculos se han quejado de la insuficiencia de las palabras (y, al menos en la tradición inaugurada por los hebreos, han rechazado incluso con mayor vigor las imágenes); como Tiresias, han empleado un lenguaje "sibilino", pues tanto las palabras como las imágenes se apoyan en una convención, en el acuerdo entre quienes emplean y comprenden el código. Lo normal es lo opuesto, el aprendizaje de los mecanismos perceptivos y cognoscitivos que nos caracteriza. Ese proceso quizá puede ayudarnos a entender la fobia contra las imágenes y

¹² Groupe Mu 33

el prestigio de lo verbal: las palabras son aprendidas en un momento relativamente avanzado, cuando ya se han instalado los hábitos visuales y cuando la infantil persona conquista una autonomía creciente, mientras sus procesos cognoscitivos entran a una fase pre-lógica, pero ya capaz de manejar abstracciones relativamente complejas. El poder de las imágenes remite a una fase anterior, en ese sentido irracional, marcada por la imagen de la madre y por una enorme dependencia cuya seducción es, tal vez, el peligro que procura exorcisarse.

Sin embargo, la jerarquía que pretende otorgar el dominio de lo racional a las palabras y relegar a las imágenes revela su parcialidad en cuanto recordamos la gran carga afectiva e irracional inseparable de las palabras, que sólo se convierten en vehículos racionales a través de un cauteloso esfuerzo de definiciones y depuraciones que procura acentuar sus componentes simbólicos y eliminar no sólo las asociaciones afectivas, sino el poder emocional del sonido. El sonido es percibido por el feto varios meses antes de su nacimiento; a lo largo de toda la vida conserva su imperio sobre las emociones, su poder para evocar sus componentes más arcaicos, preverbales. Si la música de Orfeo conmovía a las bestias, la fuerza de voces, ritmos y armonías se comprueba en una amplia variedad de fenómenos, desde las electrizadas reacciones masivas de quienes escuchan un concierto de rock hasta los solitarios ejercicios de quien medita, entregado a la sugestión de un *mantra*.

Como veremos a continuación, las manifestaciones de repudio contra las imágenes pertenecen a momentos muy claros en la definición de la cultura de Occidente, vinculados a la consolidación del poder en manos de

grupos patriarcales que tendían a divorciar su espiritualidad de un cuerpo desdeñado y reprimido, en una actitud sintetizada en el mito de Tiresias.

Aunque Platón lamentó que los pintores se empeñaran en crear copias de las apariencias ¹³, esta actitud no llegó a su formulación más acabada entre los griegos, sino entre los hebreos. Ya Moisés había destruido el becerro de oro y las normas religiosas habían prohibido pinturas y esculturas; la veneración de los fieles fue encauzada hacia los libros sagrados y hacia un Dios que ni siquiera tiene imagen. Desde entonces se ha sostenido que el verdadero poder creador es inherente a la palabra; en cambio, se supone que la representación plástica es una mera imitación designada con un término despectivo: un ídolo. Aunque procedentes de la raíz que significa "ver" y se asocia a las imágenes, las palabras que seguimos usando en estas discusiones ya están marcadas por una clara valoración: idea, el "eidos" alude a una realidad suprasensible, abstracta, aunque también es una "imagen mental" de las especies, tipos y formas a que alude; en cambio, la imagen visible recibe un nombre emparentado pero de prestigio muy distinto: "eidolon" que a su vez puede ser reproducida por un "eikon" (icono) que captura su "mera semejanza" ¹⁴

Durante la Edad Media, el prestigio de lo verbal entre los judíos dio origen a la Cábala. Según esta corriente mística, el universo es resultado de la combinación de las veintidós letras del alfabeto, es decir, de la mezcla de veintidós componentes abstractos; el libro sagrado, la Torá, existe como uno de los

¹³ Como recuerda Gombrich (Art and Illusion 116), esta protesta de Platón contra la ilusión mimética sucedía en el momento de un enorme florecimiento del realismo; escultores y pintores habían logrado progresos que causaron una impresión casi perturbadora, que podemos percibir al recordar la historia de los pájaros que bajaban a picotear las uvas pintadas por Zeuxis. Es en ese contexto que Platón alegó que el arte es sólo el dominio de la ilusión, un mundo de espejos hecho para engañar a los sentidos, que son ya, de por sí, engañosos. Ya que la ambición del pintor es imitar esas apariencias cambiantes (ilusorias ellas mismas), sólo puede suscitar el repudio de quien ama y busca la verdad más allá de lo aparente.

¹⁴ Mitchell. Iconology: Image, Text, Ideology 5

atributos de Dios. No se puede añadir, quitar o cambiar una sola letra de ese texto sagrado, pues eso sería cambiar la creación; el místico es un hombre dedicado a la lectura de ese libro cuyos sentidos son infinitos, pues las anécdotas son sólo el cuerpo de la Torá, un ropaje de su alma. Sus significados más esenciales pueden ser descubiertos a través de complejos estudios que incluyeron todo género de lecturas, muchas de ellas tributarias de las artes combinatorias: tal vez cada letra era inicial de otra palabra, quizá estaban ahí por su valor numérico o estaban cifradas en un código cuyo secreto podía descubrirse a través de las permutaciones del Tetragrama que, a su vez, representa al verdadero nombre de Dios. Estas lecturas múltiples, por otra parte, ayudan a mantener al mundo en movimiento; la relación entre Dios y el místico estudioso es la del escritor y su lector.

Los primeros cristianos se propusieron seguir la tendencia hebrea y se negaron a adorar los ídolos paganos; más tarde, los iconoclastas pugnaron por prohibir el culto de las imágenes, alegando que los devotos olvidaban a Dios, seducidos por el poder sugestivo de representaciones a las que se atribuían poderes milagrosos y existencia autónoma. Pronto la Iglesia comprendió que no podía prescindir de la fuerza de las imágenes, cuya legitimidad como objetos de culto fue establecida en el segundo concilio de Nicea, en 787; a partir de ese momento, las artes plásticas florecieron bajo la protección eclesiástica y desempeñaron un papel destacado en la transmisión de conceptos, anécdotas y símbolos religiosos, hasta que la Reforma protestante volvió a emprender una crítica acerba de los "ídolos". Los musulmanes, en cambio, perseveraron en la prohibición de toda imagen imitativa y prefirieron cultivar un arte abstracto: el arabesco, que eventualmente se convertiría en inspiración de Escher.

La historia de la pugna entre los adoradores de las palabras y los de las imágenes es elocuente respecto al poder de los dos sistemas semióticos. A ambos se les han atribuido propiedades mágicas. Derivada de la Cábala, la leyenda del Golem ilustra la fuerza de una sola letra: el autómeta lleva escrita sobre la frente la palabra "Emet" (verdad); si se quiere destruirlo, basta borrar la primera letra, pues "Met" significa "muerto" y el Golem se transforma en un montón de arcilla. Las imágenes, a su vez, fueron consideradas dobles de lo representado; antes del siglo VIII, por ejemplo, en los países cristianos se evitaban las pinturas o esculturas del demonio, por temor a los poderes que así pudieran desencadenarse.

Algo de esta magia se debe, quizá, a que ninguno de estos lenguajes es completamente traducible al otro. Ninguna imagen puede ser descrita del todo con palabras; ningún poema o cuento puede ser ilustrado en forma total. Ese remanente inaprehensible siempre conserva cierto misterio. Al tender su red sobre el mundo, el lenguaje deja escapar la riqueza captada por los sentidos: teóricamente, el ojo humano distingue de diez a once millones de tonalidades de colores, pero la mayoría de las lenguas tiene, como máximo, once categorías para ellos; hay otras que sólo nombran el negro, el blanco y el rojo. Es, de todos modos, un número fabuloso si se le compara con las palabras para designar olores, sabores o sensaciones táctiles, que suelen permanecer en el dominio de lo indescriptible: son una de esas realidades para las que no existen palabras. La dificultad de trasladar al lenguaje verbal la riqueza de una imagen se hace evidente si consideramos las generaciones de críticos que se han esforzado por describir la sonrisa de la Gioconda. Un empobrecimiento similar puede sentirse cuando cualquier enunciado lingüístico pretende ser sustituido por una representación icónica, que impone a la idea formulada en

palabras las limitaciones de cualquier encarnación concreta.

Si bien la ambición de aprehender la realidad no puede ser satisfecha ni por las palabras, ni por las imágenes, ni por la combinación de ambas, quizá quede menos frustrada con el ejercicio simultáneo de esas dos capacidades cognoscitivas y semióticas. Ya que tanto las palabras como las representaciones icónicas aluden a referentes que espectadores y lectores pueden reconocer, aunque sea convencionalmente, es posible hablar de traducciones, comparaciones o equivalencias entre ellas, aunque no se trate de traducir entre dos lenguas, con todas las dificultades y deficiencias que esto implica, sino de pasar de una forma de percepción y conocimiento a otra diferente. En vez de preferir uno de estos sistemas semióticos o privilegiar una forma de conocimiento sobre la otra, señalemos algunas diferencias importantes entre ambas.

No obstante que las palabras pueden referirse con singular precisión y detalle a un objeto individual y concreto, tienden a ser nombres genéricos, de categorías, aplicables a muchos seres distintos. A la inversa, si bien una imagen puede cumplir esa función, tiende a individualizarse y a convertirse en un objeto particular.

El pensamiento verbal es lineal, estructurado en sintagmas que avanzan en el tiempo. En cambio, las representaciones icónicas tienen una estructura bidimensional o tridimensional. Aunque ver un cuadro o una escultura no es un acto instantáneo, pues el ojo los recorre en múltiples direcciones y desde distintos puntos de vista, se ha demostrado que las imágenes son percibidas más rápidamente que las palabras escritas. Por otra parte, el lenguaje verbal puede ser segmentado con propósitos de análisis, pues está formado por elementos discretos que no existen en el lenguaje icónico, en el que se distinguen forma, color, textura y línea pero

difícilmente "unidades mínimas de significado" que conserven su valor semiótico al pasar de una representación a otra. Una representación icónica o plástica se resiste a ser separada en significante y significado.

El lenguaje verbal sirve para denominar los objetos; en cambio, el lenguaje icónico busca reproducir su apariencia óptica; en otras palabras, el signo lingüístico es arbitrario, mientras que, salvo en el arte abstracto, el signo icónico o plástico mantiene siempre algún grado de semejanza con el referente, aunque su pretendido realismo esté determinado por las convenciones de cada estilo y época.

Al trabajar con palabras y con imágenes, Borges y Escher estuvieron conscientes de las limitaciones de ambas para aprehender o representar la realidad; ninguno de los dos ambicionó reproducir lo real sino, por el contrario, apuntar a los resquicios que permitirían construirlo en otra forma; ambos se preocuparon por la posibilidad de cuestionar los mecanismos perceptivos o los hábitos que nos llevan a juzgar apresuradamente la "realidad" y a darle demasiado crédito. En el siguiente capítulo veremos cómo Borges definió sus reservas frente al realismo y se empeñó en construir un universo literario que señala constantemente la precariedad de lo real; también veremos los puntos de contacto entre sus métodos y los de Escher.

Aquí interesa señalar que tanto Borges como Escher podrían considerarse continuadores de la tendencia consagrada a nivel mítico en la figura de Tiresias: al alejarse del realismo, desdeñaron la representación de datos sensoriales y favorecieron una representación abstracta, construida más con conceptos y arquetipos o imágenes genéricas que con individualidades concretas.

Ambos encontraron inspiración en ideas y estilos derivados de esta tendencia: Borges se interesó repetidamente en la Cábala, aunque se refiriera a ella con ironía (no hay que olvidar que para él la metafísica era una rama de la literatura fantástica), por su parte, Escher es el principal continuador de los artistas islámicos que crearon el arabesco; sus trabajos de partición de la superficie se originaron en el estudio de las ornamentaciones de la Alhambra. Tanto Borges como Escher fueron herederos de quienes procuraron distanciarse de los sentidos y de los cuerpos en busca de una comprensión abstracta que les pareció más elevada.

Capítulo IV: Más allá del realismo

...el realismo, género artificial
si los hay...

(Borges, *El libro de arena*)

Como hemos visto, ni las palabras ni las imágenes "copian" la realidad ni logran dar un reflejo "fiel" de ella. Unas y otras son versiones, productos de procesos de abstracción. No obstante, en siglos anteriores tanto la literatura como la pintura tuvieron la ambición de trasladar la realidad con exactitud, es decir, lograr una ilusión mimética, un realismo cuyas convenciones han cambiado según los estilos y las épocas; se pretendía que el arte fuera un espejo de la vida, más valioso en la medida que sus reflejos fueran más fieles. Los grandes cambios traídos por el siglo XX pusieron en crisis los realismos pictóricos y literarios; el arte empezó a preocuparse más por sí mismo que por una "realidad" cada vez más difícil de asir o definir, como no fuera en forma fragmentaria: los artistas se empeñaron en investigar, transgredir y alterar las posibilidades de sus medios expresivos, en descubrir lenguajes distintos; en vez de mirar hacia la "vida", el arte empezó a mirarse a sí mismo y a preocuparse por los problemas de la autorreflexión, por las alusiones, las citas, las parodias, el diálogo y la réplica con el arte de otras épocas o con las otras artes. Tanto Escher como Borges trabajaron en el marco de esa transformación y se preocuparon por crear lenguajes que expresaran, ante todo, sus dudas y reservas respecto a la "realidad" y a

la manera de imitarla vigente en sus respectivos campos de acción.

Una vez más, la controversia puede llevarnos a Platón, quien afirmó que los pintores crean copias de las apariencias ¹. Ya la mirada, como hemos visto, ordena y discrimina los estímulos visuales, de modo que ni las imágenes percibidas ni las imágenes mentales son copias de los objetos; unas y otras están, además, influidas por el aprendizaje y la cultura. El esfuerzo de transformar estas imágenes internas en dibujos requiere un proceso de memoria y abstracción para determinar qué rasgos de la figura representada serán capaces de evocar en el espectador el recuerdo del referente aludido. Tanto el dibujante como el espectador deben aprender a mirar, de modo que las líneas y las manchas puedan ser reconocidas como un perro o una casa. La relatividad cultural de cualquier representación se manifiesta ante esculturas o pinturas procedentes de épocas o pueblos lejanos: es preciso saber que en una pintura egipcia la profundidad espacial se representaba por medio de líneas horizontales y paralelas, sobre cada una de las cuales se pintaba un cierto número de personajes. Un espectador ignorante podría creer que unos están *encima* de otros, aunque los pintores pretendían lograr una ilusión de profundidad: los personajes que parecen estar *arriba* están *detrás*. A la inversa, se ha demostrado que ni los bantúes contemporáneos ni los pobladores de las altas montañas europeas ven espontáneamente la perspectiva geométrica como una representación de profundidad ². Tal como afirma

¹ Gombrich nos recuerda que la pasión demostrada por Platón en esta controversia debe relacionarse con el momento de la historia del arte que estaba presenciando, es decir, el florecimiento de un realismo que durante los dos mil quinientos años posteriores ha sido considerado "clásico": "there are few more exciting spectacles in the whole history of art than the great awakening of Greek sculpture and painting between the sixth century and the time of Plato's youth toward the end of the fifth century B.C." (*Art and Illusion* 116) Los progresos logrados en la creación de la ilusión mimética eran tales, que Platón creía necesario subrayar que las esculturas y pinturas eran sólo eso, ilusiones.

² Gubern 81

Gombrich en Art and Illusion ³, el solo hecho de que existan tantos estilos pictóricos que pretenden el realismo demuestra que ninguno de ellos merece, en sentido estricto, el calificativo de *copia*; cada cultura determina qué rasgos son pertinentes para reconocer una forma, de acuerdo a su modelo de ella. De modo similar, el realismo literario requiere que las descripciones de objetos, lugares y personas coincidan con los modelos ideológicos que ordenan los conocimientos que en una cierta época se tienen sobre la clase de objetos descritos; al coincidir con lo que afirma el sentido común, la descripción parece más y más fiel.

A pesar de ello, es posible mirar un mural rupestre y reconocer que los pintores neolíticos representaron bisontes, caballos o panteras; sus trazos siguen siendo reconocibles unos veintiséis mil años después, aunque cualquier palabra que hayan empleado para nombrarlos sería, sin duda, ininteligible para nosotros. Eso no significa que exista una *verdadera semejanza* entre las representaciones icónicas y sus referentes, sino, en todo caso, entre nuestra percepción de unas y otros. En palabras de Umberto Eco: "los signos icónicos no tienen las *mismas* propiedades físicas del objeto, pero estimulan una estructura perceptiva *semejante* a la que estimularía el objeto imitado" ⁴.

El afán de lograr la ilusión de realidad, la perfecta *mimesis*, fue durante siglos una ambición constante de los pintores, que fueron descubriendo y acumulando recursos para conseguirla:

In antiquity the conquest of illusion by art was such a recent achievement that the discussion of painting and sculpture inevitably centered on

³Gombrich 3-15.

⁴Eco citado por Gubern 73

imitation, *mimesis*. Indeed it may be said that the progress of art toward the goal was to the ancient world what the progress of technics is to

the modern: the model of progress as such. Thus Pliny told the history of sculpture and painting as the history of inventions, assigning definite achievements in the rendering of nature to individual artists: the painter Polygnotus was the first to represent people with open mouths and with teeth, the sculptor Pythagoras was the first to render nerves and veins, the painter Nicias was concerned with light and shade.

5

La admiración que suscitaba esa capacidad se refleja en leyendas como la de Zeuxis y los pájaros que iban a picotear sus frutas pintadas. Uno de los mayores hitos en esta evolución fue la invención de la perspectiva geométrica, cuyas leyes fueron descritas por Brunelleschi y perfeccionadas por Leon Battista Alberti (1443) quien definió el lienzo pintado como un plano de intersección de la pirámide visual, que tiene su vértice en el ojo ⁶. Más tarde se descubrió el uso de la luz y el color para reforzar la ilusión de profundidad.

La perspectiva es una respuesta a un problema fundamental de la pintura que aspira al realismo: cómo representar una realidad tridimensional sobre una superficie plana, que sólo tiene dos dimensiones. Ya en la Antigüedad los pintores romanos habían recurrido a un truco procedente de la observación: cuanto más lejano está un objeto, más pequeño parece. Los pintores italianos del Renacimiento notaron que este fenómeno hace que, aparentemente, las paralelas converjan en un punto

⁵Art and Illusion 11.

⁶Gubern 78

distante: al alejarse y reducirse los objetos, las distancias entre ellos también parecen menores. La perspectiva resulta de la aplicación de esos dos principios: la superficie del lienzo es ordenada geoméricamente para que todas las líneas converjan en el llamado *punto de fuga*, ilusoriamente situado a la mayor distancia del observador, justamente enfrente de sus ojos, como el vértice de una pirámide formada por figuras progresivamente reducidas.

Un cuadro pintado según estos principios pide al espectador que se coloque en una posición determinada (aproximadamente la misma donde se ha situado el pintor) para que desde ahí su mirada coincida con el punto que ordena toda la composición. Una vez acomodado en ese lugar privilegiado, el espectador olvida (porque ha aprendido a hacerlo) las diferencias entre la imagen pintada y una imagen real: el cuadro representa las cosas como aparecerían ante una visión monocular, pero la visión humana normal es binocular; ese ojo único hipotético debería permanecer, además, completamente inmóvil. Por otra parte, colocados ante el paisaje que el cuadro representa, veríamos algunos objetos desafocados, pues es imposible afocar todo el campo visual. En cambio, la pintura suele representar todos los detalles con el mismo grado de nitidez.

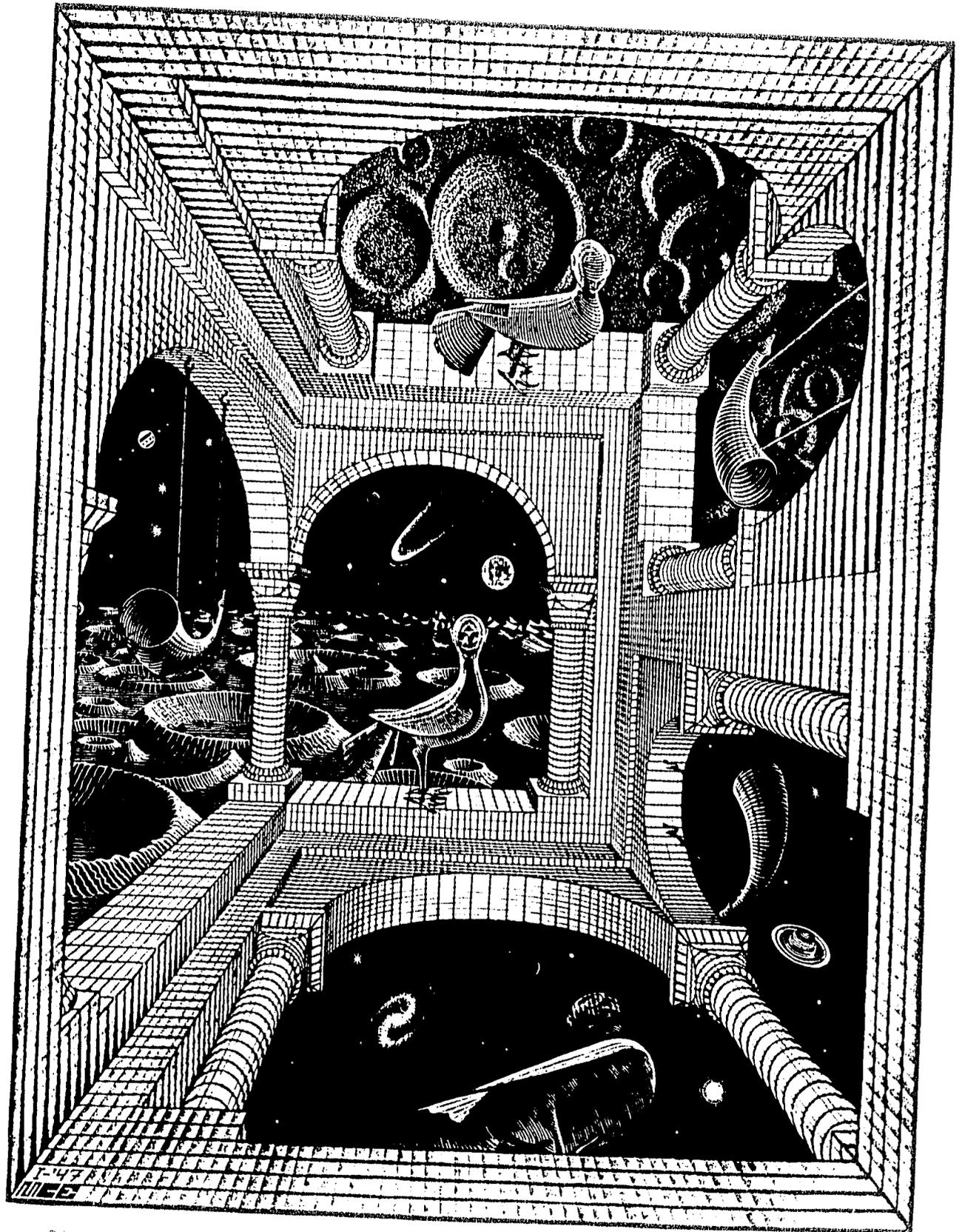
Así pues, el supuesto realismo de la perspectiva geométrica es en extremo convencional y, por supuesto, cargado de implicaciones ideológicas, pues ordena el espacio pictórico bajo el dominio de una mirada que se convierte en eje del mundo representado; no es difícil relacionarla con el antropocentrismo del Renacimiento y con la tendencia a organizar el mundo, precisamente, desde una perspectiva racional y jerárquica. De cualquier modo, la ilusión de realidad así conseguida ha conservado su poder de persuadir a los espectadores, pues reproduce fenómenos fundamentales de nuestra percepción del

espacio, a tal grado que la perspectiva ha llegado a ser el recurso central de los realismos pictóricos. Por ello, la ambición de crear mundos irreales o fantásticos suele recurrir a la distorsión de la perspectiva, como sucede en la obra de Escher, que utiliza los principios perspectivistas para inventar espacios imposibles, aunque contruidos con minuciosa precisión, como para subvertir la parafernalia geométrica que sostiene la ilusión de la realidad pintada y revelar la gran dosis de convencionalismo y artificiosidad que contiene ⁷.

Muchas de sus obras se proponen, justamente, llamar la atención del espectador sobre el carácter engañoso de la perspectiva. *Otro mundo II*, por ejemplo, parece a primera vista un túnel dibujado de acuerdo a las leyes más ortodoxas de la perspectiva, con un punto de fuga claramente identificable hacia el cual convergen todas las líneas; incluso hay un pájaro estratégicamente colocado cerca del fondo, como para marcar con su sonrisa la orientación de la imagen. La mirada del espectador es dirigida en forma aparentemente inequívoca hacia esta imagen frontal y hacia el cuerno que cuelga del arco de la izquierda. Pero si el espectador sigue la mirada del pájaro y mira lo que debería ser el suelo, descubre que el punto de fuga hasta ahora interpretado como el punto más lejano es, para esta sección del dibujo, el cenit o punto más alto; tanto un pájaro como un cuerno similares a los primeros son vistos ahora desde abajo, y en vez del paisaje lunar que se descubría al fondo, el espectador descubre el cielo que se prolonga infinitamente hacia arriba.

Si el espectador sigue la mirada de este segundo pájaro, descubre que el cenit acaba de transformarse en

⁷ Por supuesto, la distorsión de la perspectiva es sólo uno de los recursos utilizados por Escher para distanciarse del realismo. Otros son el empleo de personajes esquemáticos, reducidos a sus contornos más abstractos, muchas veces geométricos; la renuncia a un colorido realista y la preferencia por el blanco y negro. Estos recursos se verán con mayor detenimiento en el siguiente apartado.



Otro mundo II .

63.
Andere Welt II
Another world II
Un autre monde II
Andere wereld II
Otro mundo II

Anden verden II
Andre verdener II
Den andra världen II
Toinen maailma
Altro mondo II
Um outro mundo II

el nadir y que ahora un tercer pájaro y un tercer cuerno parecen flotar en el techo y son vistos desde arriba; aún más abajo puede verse el suelo lleno de cráteres. Sin desobedecer en nada las leyes de la perspectiva, Escher crea en esta obra un espacio desconcertante donde las nociones de arriba, abajo, izquierda y derecha se dislocan, transmitiendo al espectador una sensación de desorientación, una certeza de su incapacidad para comprenderlo e incluso una duda sobre su propia posición; mientras contempla este grabado, el vértigo llega a hacerle sospechar que el espacio donde está ubicado podría trastornarse súbitamente.

Si los principios del realismo pictórico pueden utilizarse para subvertir las nociones de la realidad y cuestionar los mecanismos perceptivos, habría que preguntarse si puede hacerse algo similar con las convenciones del realismo literario. ¿Podrían servir los elementos usados por los escritores realistas para construir ficciones que transmitieran al espectador una duda sobre la realidad de su mundo? Quizá valga la pena observar el recorrido de Borges entre la aparición de su primer libro de relatos y el momento en que definió con mayor precisión su estilo maduro.

En 1935 apareció Historia universal de la infamia, una especie de libro de transición donde Borges reunía varios ejercicios narrativos. Con el pretexto de relatar las vidas de algunos criminales famosos, leídas en distintas fuentes, ensayaba las maneras de construir un cuento; solo uno de aquellos textos, "Hombre de la esquina rosada", se debía enteramente a su invención. No obstante, era muy distinto de las ficciones que empezaría a publicar hacia fines de la década: era un cuento esforzadamente realista, donde ponía en juego con gran

esmero los recursos necesarios para crear la ilusión de una *tranche de vie*.⁸

Conseguir el efecto de realidad en un relato (es decir, la *ilusión mimética*) requiere, en primer lugar, la creación de un espacio ficcional formado con palabras que remiten a referentes reconocibles, tanto más concretos y específicos en la medida en que se busque un mayor realismo: de ahí el uso de nombres tomados de sitios reales, ciudades, calles, establecimientos o instituciones que van construyendo, por ejemplo, el París de Balzac o el Dublín de Joyce, que dan la impresión de coincidir exactamente con esas ciudades y describirlas en forma fidedigna. Obediente, el Borges de "Hombre de la esquina rosada" acumula en su escenario no sólo una dirección precisa ("entre el camino de Gauna y el Maldonado") sino el farol, los músicos, las chapas de zinc de que está hecho el galpón.

En el marco de este espacio ficticio, los personajes de un relato realista se van caracterizando de acuerdo a sus acciones, cuyo encadenamiento dibuja una identidad coherente que contrasta con la de los otros; cada uno limita y ayuda definir a los demás en la medida en que choca e interactúa con ellos; típicamente, "Hombre de la esquina rosada" narra el enfrentamiento entre un cobarde, un valiente y un tercer personaje que busca su definición entre esos dos polos. Esta caracterización se refuerza por medio de la descripción física del personaje, de los objetos que le pertenecen o los espacios que le rodean, así como a través de la creación de un discurso característico; al describir a uno de sus personajes, Borges no sólo transmite su retrato, sino el carácter y el habla de otro, que funge como narrador.⁹ Un recurso

⁸ Para esta sección véase Pimentel: "La perspectiva: una mirada sobre el mundo"

⁹ "Sabía llegar de lo más paquete al quilombo, en un oscuro, con las prendas de plata; los hombres y los perros lo respetaban y las chinas también; nadie ignoraba que estaba debiendo dos muertes; usaba un chambergo alto, de ala finita, sobre la melena grasienta; la suerte lo mimaba, como quien dice. Los mozos de la Villa le copiábamos hasta el modo de escupir." HUI 96

muy usado para aumentar la ilusión de realidad, especialmente en relatos costumbristas, es el empleo de giros y palabras que el lector reconoce como típicos de la clase, el lugar, la época, la edad o el sexo atribuidos al personaje. Si el escritor es aplicado puede caer en extremos como los que Borges recordaba con ironía:

Traté de ser tan argentino como pude. Conseguí el diccionario de Segovia sobre argentinismos y empleé tantas palabras locales que muchos de mis compatriotas apenas si lo comprendían. Como he extraviado el diccionario, no estoy seguro de que yo mismo pueda ya entender el libro, así que lo he abandonado por irremediable. ¹⁰

Respecto al orden temporal de los acontecimientos, el realismo prefiere una sucesión en la que coinciden el orden de la historia y el orden del discurso narrativo: ¹¹ la mañana se consigna antes que el mediodía, al que sigue el relato de la noche; los hechos narrados están estructurados para conseguir una sucesión lógica, donde dominan las relaciones de causa-efecto. Por supuesto, aquellos relatos que incluyen más de una línea de acción suponen anacronías, pero no verdaderas transgresiones de la sucesión temporal, que avanza en una línea del pasado hacia el futuro; los tiempos cíclicos, los viajes a través del tiempo, las inversiones de la sucesión temporal, los tiempos diversos incluidos en segmentos temporales minúsculos son característicos de la literatura fantástica y en cambio dislocarían un relato realista como *Ana Karenina* o *Madame Bovary*. En "Hombre de la esquina rosada", que es fiel a esa concepción del

¹⁰ Borges citado por Rodríguez Monegal 184. Aunque aquí Borges se refiere a El tamaño de mi esperanza, la misma tendencia puede observarse en "Hombre de la esquina rosada".

¹¹ Es decir, el orden de la anécdota y el orden en que ésta es narrada.

tiempo, tras el desafío, uno de los personajes queda como un cobarde y ve salir a su mujer del brazo del vencedor; aunque el relato ha comenzado en un supuesto presente con la explícita intención de evocar un recuerdo lejano del narrador, los hechos van apareciendo ante el lector en estricto orden cronológico.

Todos los elementos anteriores están estructurados por una intención que da su tema o finalidad a la historia; ¹² un principio de selección elige lo que debe narrarse, en qué orden y a través de qué formas discursivas. Ese filtro a través del cual pasa la historia es la perspectiva narrativa; del mismo modo que la perspectiva pictórica ordena los objetos y los subordina a la mirada que sirve de eje a la composición, la perspectiva narrativa da sentido a cada uno de los detalles incluidos y los ubica según su importancia relativa, con el fin de reforzar la composición. La riqueza de un relato depende, muchas veces, de la diversidad de perspectivas que incluye: el mundo tal como es visto por el narrador se combina con el que puede percibirse desde uno o varios personajes. En un relato realista se busca conseguir la impresión de objetividad: quizá la perspectiva de alguno de los personajes está deformada, pero la totalidad del relato se encarga de hacerlo explícito, de modo que, pese a esa alteración, el lector tiene la impresión de dominar el mundo narrado desde una perspectiva superior, que se supone objetiva, es decir, capaz de trasladar con fidelidad el mundo narrado.

"Hombre de la esquina rosada" es un juego de perspectiva: a lo largo del cuento, el narrador se presenta a sí mismo como un mero testigo casual, a quien los otros personajes (los involucrados en el desafío que se supone el suceso central del relato) tratan con

¹² Pimentel 9

indiferencia o desdén; uno de ellos lo define después de tropezar con él por casualidad: "Vos siempre has de servir de estorbo, pendejo" (HUI 102). No obstante, toda esta presentación es engañosa, como se descubre al final, pues el verdadero protagonista de la noche ha sido el narrador. Cada uno de los detalles minuciosamente registrados que en la primera lectura daban la impresión de su insignificancia han sido recogidos por otra razón: para construir un carácter definido por el rencor, el orgullo y el machismo. Tal contraste logra un brusco aumento de tamaño del personaje, efecto que debería conquistar la admiración del lector. Esta especie de *trompe l'oeil* se descubre en las últimas frases del relato, con lo que se consigue que el lector tenga la impresión de dominar los sucesos desde una perspectiva superior: no sólo comprende el juego del narrador, sino que aprecia "en una sola ojeada" los valores que rigen ese mundo dominado por la violencia.

Aunque el cuento se hizo popular hasta un grado embarazoso (hoy lo encuentro teatral y amanerado, y los personajes me parecen falsos), nunca lo consideré como un punto de partida. Simplemente quedó ahí, como una suerte de engendro. ¹³

En efecto, en los años siguientes no dejaría de referirse con esa mezcla de incomodidad e ironía al realismo, "género artificial si los hay" (LA, p 25). Convencido del carácter ilusorio del mundo, se proponía crear ficciones que lo pusieran en evidencia, en vez de crear la apariencia de una realidad que le parecía engañosa o precaria ¹⁴. Dedicó muchos ensayos a criticar los métodos y recursos realistas y a definir, por rechazo

¹³ Borges citado por Rodríguez Monegal 229.

¹⁴ Véase, por ejemplo, "Avatares de la tortuga" Discusión 116

a ellos, el estilo que estaba construyendo. Una de las formulaciones más claras de sus intenciones estéticas se encuentra en uno de los ensayos de Discusión, "La postulación de la realidad", donde, con el pretexto de rechazar la identificación hecha por Croce entre lo estético y lo expresivo, define los rasgos característicos de escritores que, sin estar determinados por un solo periodo histórico, merecen el calificativo de clásicos. Lo que los unifica es, precisamente, la ausencia de rasgos expresivos en sus obras, la construcción de un estilo que no busca persuadir al lector a través del uso de un lenguaje figurativo, que buscaría evocar la sensación de lo narrado, sino que, por el contrario, se basa en la aceptación de las palabras y de su uso convencional: "el clásico no desconfía del lenguaje, cree en la suficiente virtud de cada uno de sus signos" (D, p 60). Por ello, se limita a registrar la realidad por medio de ellos, no trata de representarla. Le basta enumerar los hechos importantes, aunque las innumerables percepciones, reacciones e impresiones que generan en los personajes no estén presentes en el texto. En otras palabras, este tipo de escritor "no escribe los primeros contactos de la realidad, sino su elaboración final en conceptos" (D, p 60). Su propósito es generalizar al máximo, en busca de una escritura que prescinda de los detalles coloridos y ambiciona lo abstracto. Su actitud podría relacionarse con el progresivo alejamiento de lo sensorial experimentado por Tiresias, y sin duda obedece a la misma valoración.

Por ello, el escritor clásico no se preocupa por ser personal; para él, "la pluralidad de los hombres y de los tiempos es accesoria; la literatura es siempre una sola" (D, p 62) y, como alguno de los personajes de las ficciones, ambiciona un estilo que "no parecía redactado por una persona concreta, sino por cualquier hombre o, quizá, por todos los hombres" (A, p 38).

ESTA TESIS NO DEBE SER DE LA BIBLIOTECA

En resumen, al ser imposible aprehender la realidad, el escritor imaginado por Borges comprende que sólo quedan a su disposición las palabras, arbitrarias y convencionales pero dotadas al menos de un valor de intercambio. No trata de crear con ellas una ilusión de realidad, sino la descripción de un mundo descaradamente ilusorio, abstracto, donde la identidad personal carece de fuerza de convicción. Es una "postulación de la realidad" que se asume como una interpretación, una versión deliberadamente parcial, apenas dotada de la persuasión que puedan tener las ideas. Antes de abandonar su meditación, como si reconociera los vínculos históricos que unieron a grupos de poder y autoridad patriarcal con esta manera de parcelar la percepción y el conocimiento, favoreciendo lo abstracto en detrimento del cuerpo y de lo concreto, recurre a una curiosa metáfora para caracterizar aún mejor la realidad huidiza que creará su escritura: "la realidad que los escritores clásicos proponen es cuestión de confianza, como la paternidad para cierto personaje de los *Lehrjahre*" (D, p 62).

Al alejarse del realismo y crear lenguajes artísticos caracterizados por su carácter abstracto e intelectual, uno con palabras y el otro con imágenes, Borges y Escher respondían, más o menos conscientemente, a las alteraciones que hicieron cada vez más ardua - o más absurda- para el arte del siglo XX la pretensión de reflejar una "realidad" puesta en duda, minada desde los más diversos frentes, francamente distinta de la que había dado origen al realismo decimonónico. La posición de Escher en la escena artística sigue siendo incierta: pese a la popularidad de su obra entre el público y ciertos sectores críticos, es un tráfuga entre el arte y una peculiar forma de especulación científica. Pero

aunque decía desdeñar los problemas estéticos, al afirmarlo se refería sobre todo a ciertos detalles decorativos. Lo cierto es que entre sus preocupaciones centrales se encontraba el cuestionamiento de los límites del dibujo, que cuenta sólo con dos dimensiones que Escher procuró transgredir a través de sus juegos de perspectiva, de modo que su actitud era idéntica a la de cualquier artista del siglo XX, preocupado por explorar, ampliar y transgredir los límites de su medio expresivo. Estas búsquedas lo llevaron a fijar la imagen de un universo donde las formas convencionales de entender el espacio han perdido vigencia para permitir el descubrimiento de nuevas dimensiones extrañamente yuxtapuestas. La desorientación así aludida, característica de nuestro tiempo, no se limita a esa causa, pero encuentra en ella una metáfora particularmente certera.

El prestigio de Borges, en cambio, parece destinado a crecer y a perdurar, entre otras razones, porque su obra simultáneamente afirma y pone en duda el poder de las palabras, tan central en nuestra cultura. Borges se dirige a nosotros desde una inconmensurable biblioteca, alimentado por las literaturas de muchos idiomas y épocas a las que ha agregado obras fundamentales. No obstante, sus libros enfrentan la angustia de la pérdida de sentido que corroe las palabras antes de transmitirse al mundo nombrado por ellas. Despojados de las imágenes, como Tiresias, sin otro material que las palabras, Borges no ha dejado de desconfiar de ellas, de conocer sus límites y de anhelar traspasarlos. Al hacerlo, toma una vía opuesta a la de los grandes escritores de la primera mitad del siglo, que procuraron desmontar el lenguaje e investigar, sobre todo, sus potencialidades expresivas y metafóricas. Borges opta por un lenguaje preciso, abstracto, que le sirve para describir con paradójica exactitud un universo contaminado por la irrealidad.

Las siguientes páginas exploran las coincidencias entre los lenguajes creados por Borges y por Escher al rechazar el realismo: su voluntad de renunciar a la apariencia mimética, que se manifiesta en su rechazo a los colores y en su elección del blanco y negro; su fascinación por las simetrías y los juegos de opuestos, que convierten a los personajes en servidores de una estructura y un diseño que los trascienden y cuyos principios son frecuentemente sintetizados en detalles de las obras que indican cómo deben ser vistas o leídas; su gusto por la *mise en abîme*, que lejos de ser un mero recurso pictórico o literario se transforma en un modo privilegiado para interrogar las relaciones entre lo ficticio y lo real y conduce al descubrimiento de un abismo entre los signos y la realidad a la que aluden, abismo del que surge, por un lado, el vértigo del sinsentido y el absurdo, simbolizado por el laberinto, y por otro, la decisión de crear un significado, de acceder a un instante privilegiado en el que las contradicciones sean superadas y, más allá de las limitaciones perceptivas, sea posible una comprensión absoluta de lo real.

Borges y Escher han dejado reflejos de un mundo laberíntico, cuyos habitantes son atacados por el vértigo. No han cesado de interrogarlo, de buscar sus salidas, de recorrerlo con fascinación. Las siguientes páginas intentan seguir sus huellas en algunas galerías y encontrar los puntos donde la ruta de uno coincide con la del otro, porque en algunas cámaras secretas los laberintos suelen esconder espejos.

Capítulo V: dos rutas dentro del laberinto

Cuando alcances mi edad habrás perdido casi por completo la vista. Verás el amarillo y sombras y luces. No te preocupes. La ceguera gradual no es una cosa trágica. Es como un lento atardecer de verano.

(Borges. *El libro de arena*)

Pronunciadas junto a un río ("el agua gris acarreaba largos trozos de hielo") estas palabras son una de las explicaciones posibles. A lo largo de páginas y años, los personajes y los escenarios de Borges se dibujan en blanco y negro contra la luz de "tardes desiertas que parecen amaneceres" (F 157)¹; despreocupados de toda coloración realista, perros color de luna emergen de los rosales negros y atacan a personajes esbozados en tonos de gris. Ocasionalmente aparece un detalle rojo o

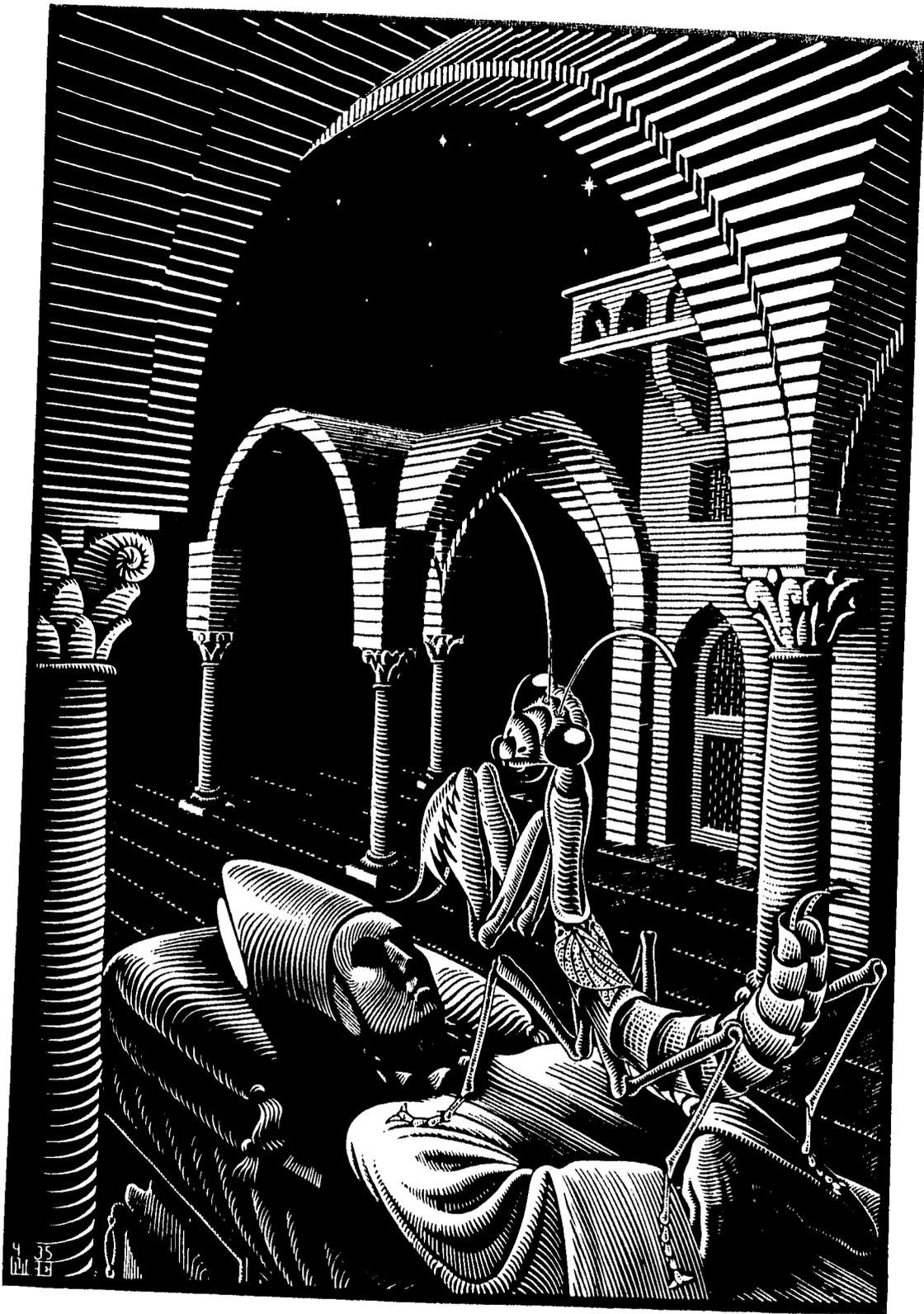
¹ Casi al azar: "el hombre gris besó el fango" "el recinto circular... tuvo alguna vez el color del fuego y ahora el de la ceniza" (F 61); "Era (ya lo dije) muy alto, de rasgos afilados, de ojos grises y barba gris" (F 109); "doctor Marcelo Yarmolinsky, hombre de barba gris y ojos grises", "Gryphius... era un hombre de rasgos afilados, de nebulosa barba gris, trajeado pobremente de negro", "vio un caballo plateado que bebía el agua crapulosa de un charco" (F 148, 152-153, 157); "Recuerdo los ojos glaciales, la enérgica flacura, el bigote gris" (F 134); "un bibliotecario de gafas negras" (F 171); "Joseph Cartaphilus... un hombre consumido y terroso, de ojos grises y barba gris, de rasgos singularmente vagos", "la luna tenía el mismo color de la infinita arena", "los perdí entre los remolinos de arena y la vasta noche", "hombres de piel gris, de barba negligente, desnudos... el agua negra del Esepó" (A 7, 8, 10, 11); "Hombre de memorables ojos, de piel cetrina, de barba casi negra" (A 86); "alzó hacia mí una cara oscura y una barba muy blanca" (A 146); "nos parecemos, pero usted es mucho mayor, con la cabeza gris" (LA 8); "Era ligera y alta, de rasgos afilados y ojos grises" (LA 16); "el modesto hombre gris que hilvana estas líneas" (LA 21); "un hombre tan alto que casi me dio miedo. Estaba vestido de gris" (LA 69); "Era un hombre alto, de rasgos desdibujados. Acaso mi miopía los vio así... estaba de gris y traía una valija gris en la mano... Al principio lo creí viejo; luego advertí que me había engañado su escaso pelo rubio, casi blanco" (LA 95); "los ojos eran de ese azul desgastado que los ingleses llaman gris" (A 50).

amarillo; los rombos de *La muerte y la brújula* son "turbiamente amarillos, verdes y rojos" (F 162), pero los pocos colores que Borges menciona en su obra de madurez suelen ser desvaídos, a punto de borrarse en paisajes pintados como un tablero de ajedrez. Es cierto: el hombre que escribió esos sucesos y trazó esos personajes incoloros estaba perdiendo la vista, pero quizá no es inútil pensar que eligió esa falta de cromatismo. Los colores son similares a otros "rasgos circunstanciales" cuya acumulación le merecía cierto desdén por ser un recurso característico del realismo ensayado en etapas juveniles. En cambio, la oposición del blanco y el negro recuerda los signos de una escritura; insinúa un orden, una tensión entre contrarios que no está implicada en ningún otro par cromático.

El blanco y el negro sugieren una reducción a los rasgos más abstractos, a las ideas necesarias para edificar una construcción intelectual; personajes y lugares parecen limitados a los trazos de su esencia. Los colores se asocian con facilidad a la intención expresiva descartada en "La postulación de la realidad" y son eliminados con tanta deliberación como otros accidentes que se les asociarían tradicionalmente: "Cuando escribo, procuro apartarme de sentimientos personales" ², declaró alguna vez. Una frase empleada para caracterizar a Valéry recoge de modo casi explícito la oposición entre la racionalidad y el cuerpo, que a su vez se asocian, respectivamente, al blanco y negro y a los colores vivos, especialmente al rojo:

un hombre que, en un siglo que adora los
caóticos ídolos de la sangre, de la tierra y de
la pasión, prefirió siempre los lúcidos placeres

² Citado por Rodríguez Monegal 168.



Sueño

Fraum	Drøm
Dream	Drøm
Rêve	Unikuva
Droom	Soano

del pensamiento y las secretas aventuras del orden.

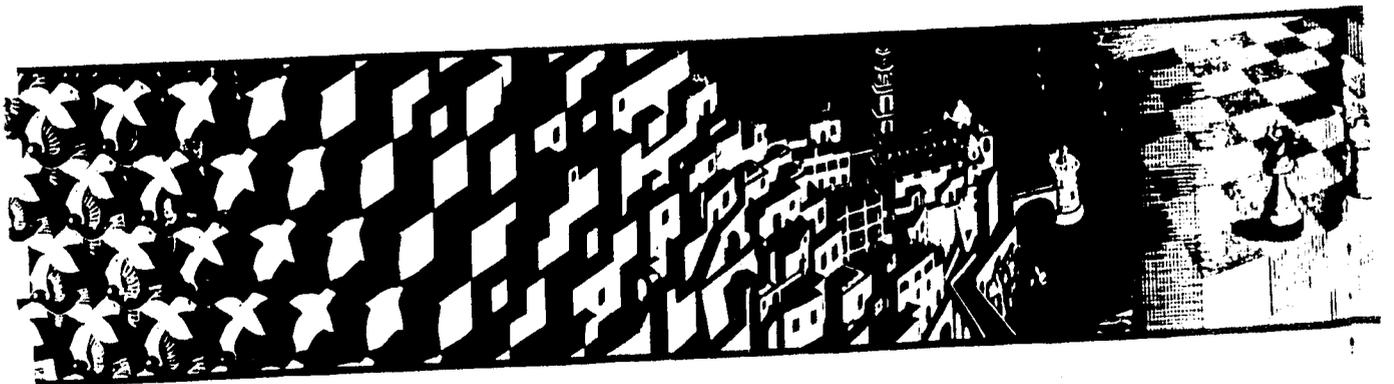
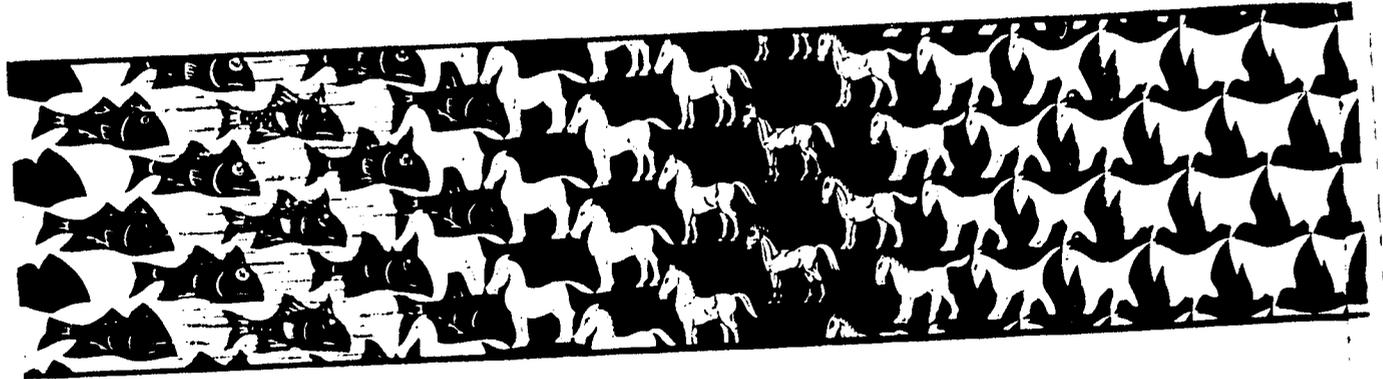
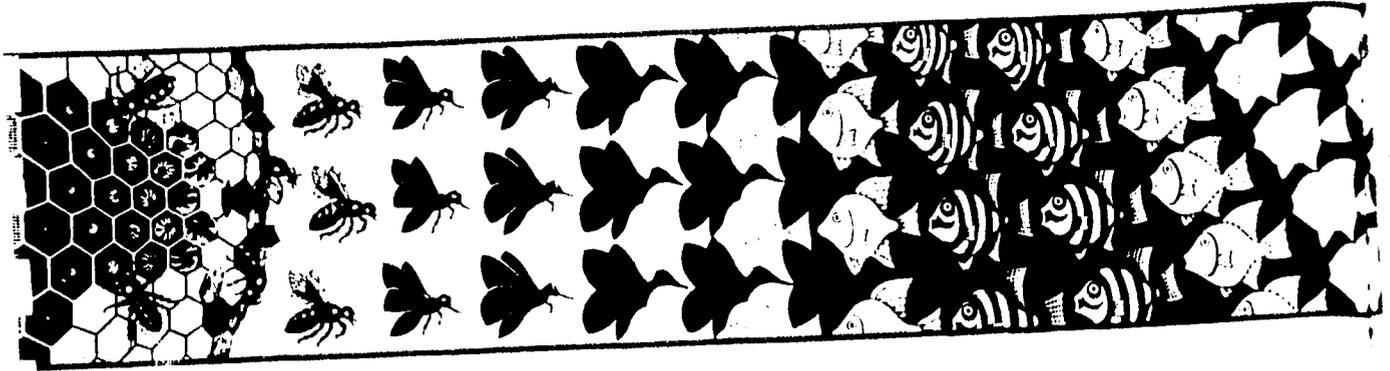
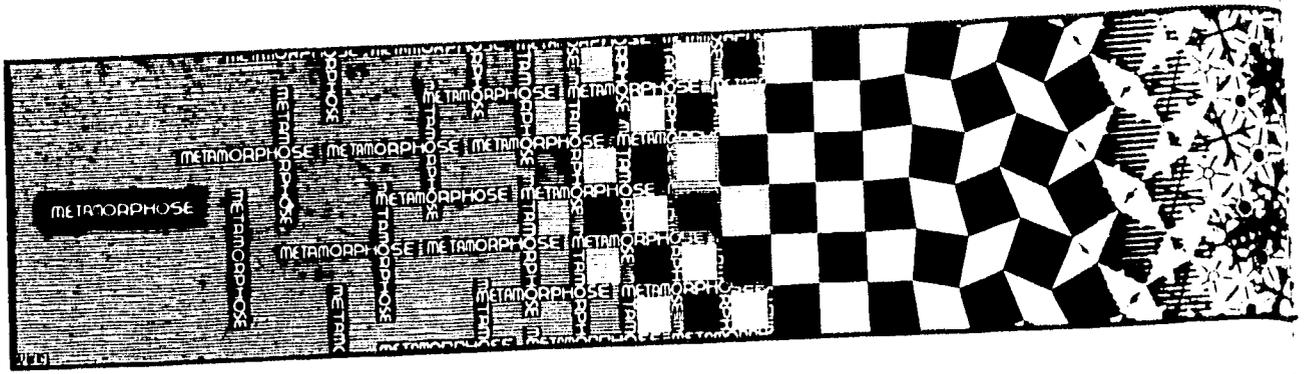
(OI, p 78)

Aunque no tenía grandes problemas visuales, Escher hizo una elección similar. La mayor parte de su obra está realizada en blanco y negro; una xilografía como *Sueño* es un experimento con las posibilidades de estos dos colores para sugerir volúmenes, sombras y luces o distintas tonalidades de gris conseguidas con variaciones de grosor y distancia entre líneas o puntos blancos y negros. Para él, esta dualidad cromática se vinculaba a la oposición y el equilibrio entre los contrarios³; en *Sueño* sirve para desarrollar un juego especular, que no sólo sugiere la clásica duda (¿el religioso sueña al insecto o viceversa?) sino que el nombre y la actitud de la mantis religiosa, cuyas extremidades se juntan en un gesto similar al de alguien que orara, son una especie de reflejo caricaturesco del personaje dormido; incluso hay una semejanza irónica entre las mangas del hábito y las extremidades del insecto. El personaje yacente, a su vez, participa de esa condición ambigua: ¿es un religioso dormido o una estatua sobre una lápida, que retrata a un religioso dormido? ¿El suyo es un sueño o una muerte...o una imitación de ambas?

El uso ocasional de colores en algunos grabados de Escher no obedece a criterios realistas, sino a necesidades de la estructura; en esos casos los colores son medios para expresar una idea con mayor precisión y facilitar la comprensión de la obra, como en el caso de *Remolino*.

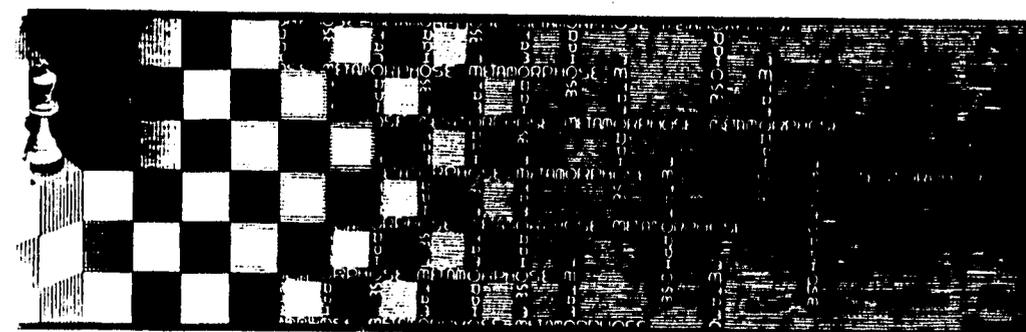
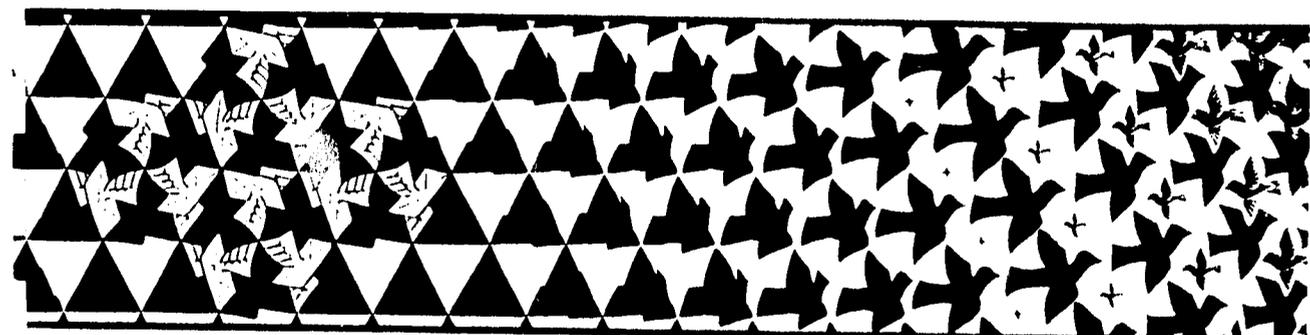
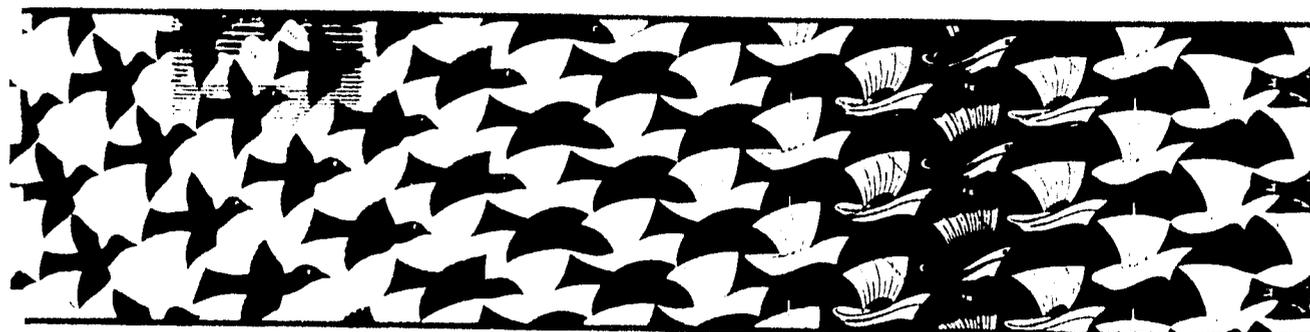
La reducción al blanco y negro es el primer paso hacia la metamorfosis. La palabra METAMORPHOSE, blanca

³ "Lo bueno no existe sin lo malo y quien acepta la existencia de Dios tendrá que concederle al Diablo, recíprocamente, un puesto del mismo rango. En esto consiste el equilibrio (...) La cosa es en realidad muy simple: negro y blanco, día y noche -el artista gráfico vive de este contraste" Escher citado por Ernst 17



Metamorphose

Metamorphose
Metamorphose
Métamorphose
Metamorphose
Metamorfosis

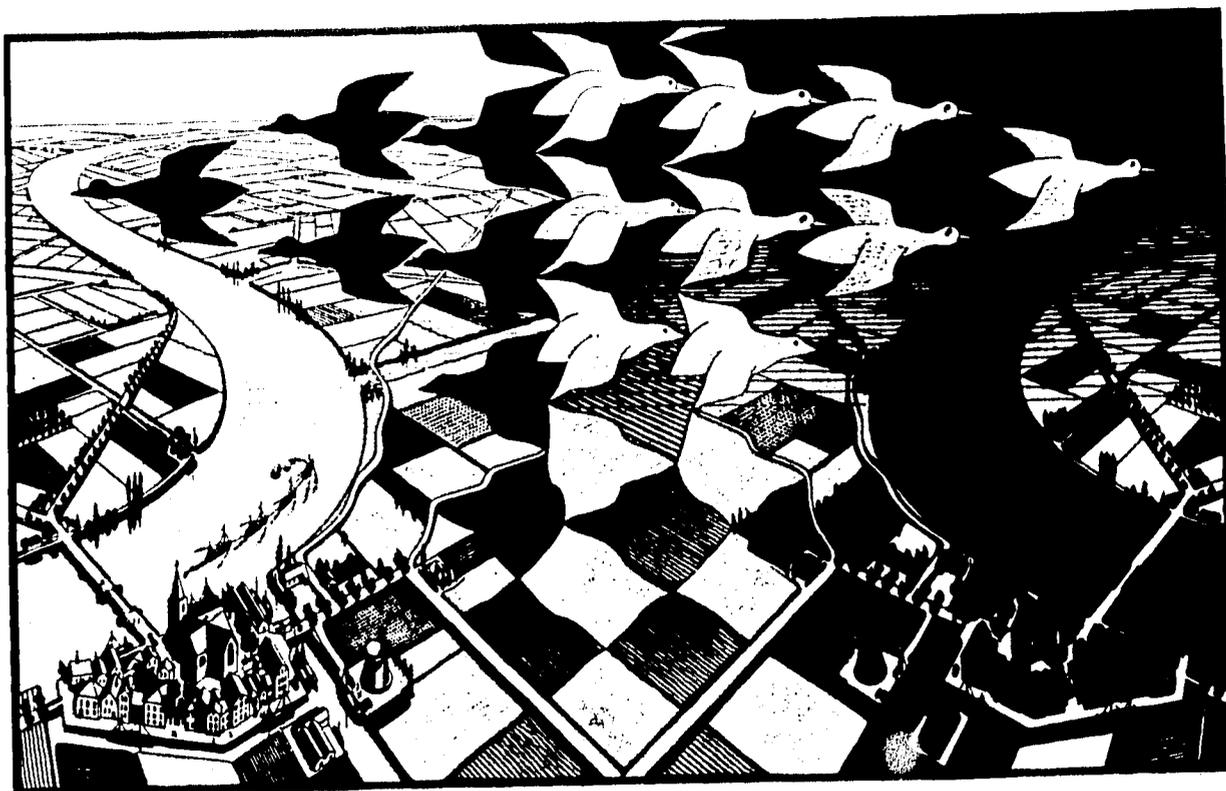


Metamorfose
Metamorfose
Metamorfos
Metamorfosi
Metamorfosi

sobre fondo negro, se convierte en una cuadrícula que llega a ser un tablero de ajedrez. Una de las torres deja de ser sólo una pieza porque está unida por un puente a una ciudad que resulta de la conversión de otra cuadrícula (plana) en una construcción de cubos (tridimensional) que se transforma en pájaros blancos, grises y negros. En pleno vuelo se convierten en triángulos, estos en sobres, otra vez en aves, caballos, peces, barcos, abejas, reptiles, estrellas y flores que vuelven a dar lugar a la cuadrícula y a su origen:

METAMORPHOSE, posible gracias a la abstracción geométrica. La metamorfosis de las figuras a través de esta composición alargada y dividida como un código convierte a la obra en una especie de narración visual, que debe ser leída de izquierda a derecha y de arriba abajo o a la inversa; el ojo sigue los cambios en el espacio como si fueran también una evolución en el tiempo, una historia en movimiento. Aquí la lectura ha seguido un orden inverso al "normal" de izquierda a derecha, porque hemos empezado con las piezas de ajedrez, motivo eminentemente borgiano.

En su avance hacia la transformación, cada figura blanca o negra de *Metamorphose* pierde detalles, rasgos que la identifican y permiten la ilusión referencial. Al despojarse de individualidad, las criaturas se reducen a sus contornos, coinciden con una forma geométrica, ideal, que puede dar origen a esa imagen o a otras muchas: en este juego de ida y vuelta entre lo abstracto y lo individual, un triángulo puede convertirse en un pájaro, pero también en un caballo o en un pez. En un ejercicio más estricto con las oposiciones, *Noche y día* muestra un paisaje diurno y su imagen especular sumida en las sombras; los pájaros blancos que vuelan hacia la derecha son dobles y complementos de los pájaros negros que se desplazan hacia el lado opuesto, en un esquema de partición simétrica de la superficie; unos y otros surgen



Noche y día

11.
Tag und Nacht
Day and night
Jour et nuit

Dag og nat
Dag og natt
Dag och natt
Päivä ja yö

de la cuadrícula formada por los campos de labranza que sirven de matriz geométrica a sus formas progresivamente detalladas.

Vale la pena recordar el proceso descrito por Borges en "De alguien a nadie": en el principio, Dios está definido por rasgos humanos y concretos; poco a poco se hace más abstracto, hasta llegar a la nada primordial, "magnificación hasta la nada" que se observa también en el caso de Shakespeare o Buda:

Ser una cosa es inexorablemente no ser todas las otras cosas; la intuición confusa de esta verdad ha inducido a los hombres a imaginar que no ser es más que ser algo y que, de alguna manera, es ser todo.

(OI 145)

A continuación llama falacia y juego de formas a este mecanismo cuya eficacia narrativa ensayó en cuentos como "Los teólogos", donde se narra una metamorfosis similar a las dibujadas por Escher. Aureliano odia a Juan de Panonia, cuyo estilo "era límpido, universal, no parecía redactado por una persona concreta sino por cualquier hombre, o quizá, por todos los hombres" (A 38), al punto que sus frases surgen en la mente de Aureliano como si él las pensara por primera vez. Tras denunciar a Juan, sus actos lo evocan constantemente, muere en circunstancias casi idénticas y por fin "en el reino de los cielos", "supo que para la insondable divinidad, él y Juan de Panonia (el ortodoxo y el hereje, el aborrecedor y el aborrecido, el acusador y la víctima) formaban una sola persona" (A 45). Aureliano y Juan de Panonia se miran una sola vez, a través de una cortina de fuego, quizá similar a las zonas intermedias de las metamorfosis de Escher, esas zonas en que cada figura va

perdiendo rasgos concretos para acercarse al arquetipo geométrico:

Las ráfagas ardientes se detuvieron; Aureliano vio por primera y última vez el rostro del odiado. Le recordó el de alguien, pero no pudo precisar el de quién. Después, las llamas lo perdieron.

(A 44)

Ni Aureliano ni Juan son figuras únicas en este diseño de opuestos; la muerte de Juan copia la de Euforbo, el heresiarca condenado por las argumentaciones del teólogo; la pugna entre los dos eclesiásticos anticipa la que siglos después absorberá a los eruditos que procuran fijar la historia de las herejías ⁴. Cada uno de estos individuos es parte de una vasta estructura que apenas intuye. Quien pudiera abarcarla descubriría, probablemente, que ninguno de esos personajes tiene verdadera individualidad, pues sólo es una figura engendrada y limitada por las necesidades del diseño. El perfil de uno define y limita el del otro; son dobles complementarios, mitades de una sola figura, como sucede en los grabados de Escher dedicados a explorar la partición periódica de la superficie.

Alguna vez Escher afirmó que no había inventado ninguno de esos pájaros, reptiles o cuadrúpedos esquemáticos: surgieron de las leyes de la partición periódica, tan ajenas a su creación personal como cualquier otro principio matemático:

Las leyes matemáticas no son ni creaciones ni

⁴ "...los testimonios difieren y Bousset no quiere admitir las razones de Harnack" A 39

inventos del hombre. *Son* sencillamente, y
existen con total independencia del
espíritu humano. ⁵

Guiado por ellas, el artista continuó una exploración iniciada siglos atrás por quienes cubrieron las paredes de la Alhambra con mosaicos geométricos, diseños abstractos cuyas hábiles simetrías cumplían el precepto islámico que prohíbe la representación de seres de la naturaleza. El problema es dividir la superficie en figuras que no sólo se repiten sin dejar huecos, sino que coinciden consigo mismas en simetrías horizontales, verticales y diagonales; cada ejercicio de partición periódica es también un juego de espejos, una demostración de las múltiples simetrías ocultas en una superficie plana. Escher se sentía insatisfecho con las soluciones estrictamente geométricas halladas por los árabes, limitados por la prohibición religiosa. A él le seducía la posibilidad de dividir la superficie en imágenes reconocibles que permitían, además de la partición, innumerables metamorfosis y juegos de opuestos, figuras esquemáticas que no representan individuos concretos sino ideas, esencias. Son dibujos que "must be recognizable as signs, as distinct symbols of the living or dead matter around us", ⁶ equivalentes visuales de las palabras, abstractos y convencionales como ellas. En los ejercicios de partición periódica, cada una de estas figuras es exactamente igual a las otras que desempeñan papeles equivalentes en el diseño; existen también muestras de partición irregular, compuestas por figuras distintas entre sí.

La obra planeada con tanto rigor, ya sea una partición de la superficie o una exploración de alguna paradoja visual, se estructura en torno a un problema o

⁵ Ernst 35

⁶ Escher "Approaches to Infinity." The world of M.C. Escher 40



Cóncavo y convexo

56.
Konkav und Konvex
Concave and convex
Concave et convexe

Konkav og konveks
Konkav og konveks
Konkav och konvex
Kovera ja kupera

una idea que a veces es explícitamente aludida por un detalle del dibujo, como sucede en *Cóncavo y convexo*. A la derecha de esta litografía cuelga una bandera adornada por un emblema que ilustra la paradoja visual que sirve de base a la obra: aunque pueden distinguirse tres paralelepípedos, estos pueden ser verticales y estar vistos desde arriba o bien descansar sobre uno de los lados y estar vistos desde abajo; el ojo puede interpretar los planos grises colocados en el centro ya como las caras superiores de dos paralelepípedos verticales o bien como las caras contiguas al suelo de tres dos paralelepípedos que reposan horizontalmente.

Ya sintetizada en la bandera, esta ambigüedad visual se desarrolla narrativamente en el resto de la litografía, donde los tres cubos se han transformado en otras tantas habitaciones: la de la izquierda está vista desde fuera, la de la derecha desde dentro y la del centro puede ser vista en ambas formas alternativamente. La parte izquierda del grabado es el mundo de lo convexo: la mujer que se dispone a bajar las escaleras lo sabe tan bien como el hombre que trepa por una escala, cerca del extremo inferior izquierdo; ambos coincidirían en lo que les parecería una pequeña oquedad cavada en el suelo, en el centro de la litografía, aunque sería una protuberancia para cualquiera que proviniera del lado derecho. Si la mujer del cesto quisiera subir por la escalera simétrica a la que se dispone a bajar se daría cuenta de que ha ingresado a un mundo cóncavo donde trataría de trepar por las paredes de una bóveda, con riesgo de precipitarse al vacío. Algo similar sucede con los hombres que se asoman a las ventanas tocando cornetas: con sólo extender la mano, el de la izquierda podría tocar el techo abovedado que empieza unos centímetros debajo de la ventana; un poco más abajo distingue el suelo donde se acurruca el hombre dormido. El hombre que toca la corneta en la ventana de la

derecha, en cambio, no tiene ningún suelo debajo de él; una lámpara pende de la bóveda, en equilibrio sobre el abismo.

El espectador contempla la parte izquierda desde arriba, pero parece observar el mundo cóncavo de la derecha desde abajo; en la parte central de la litografía, en cambio, la mirada es presa del vértigo al descubrir la ambigüedad de los datos visuales. Basta mirar la maceta colocada en la ventana del centro, a la izquierda, y compararla con el hombre de la corneta, que ocupa la ventana simétrica a la derecha: afuera es adentro, cóncavo es convexo; la columna parece una esquina saliente segundos antes de transformarse en un adorno colocado al fondo. Algo similar sucede con las poleas de la parte inferior: la de la izquierda está clavada sobre un piso que unos centímetros hacia la derecha se ha convertido en un techo de donde cuelga la polea correspondiente. Las indicaciones sintetizadas en la bandera se han transformado en un laberinto donde toda relación normal con el espacio se ha trastrocado; la angustia se ha convertido, literalmente, en vértigo.

El mismo mecanismo puede observarse en los cuentos de Borges, que suelen dar indicaciones metafictivas sobre la manera en que es preciso leerlos: en el curso de una hora cronométricamente medida por el alto reloj circular que preside la escena, Stephen Albert lee dos versiones de cierto capítulo de una novela china titulada "El jardín de senderos que se bifurcan". En la primera, un ejército cruza una montaña desierta; el horror de la noche hace que los hombres menosprecien la vida y al día siguiente ganan la batalla. En la segunda versión, los soldados atraviesan un palacio donde se celebra una fiesta; la batalla les parece una continuación del festejo y logran la victoria. Un mismo hecho, parece decirnos el novelista chino, puede proceder de pretéritos completamente distintos que coinciden en una de las

innumerables bifurcaciones del tiempo, pero la victoria en la batalla dará origen a futuros diferentes, igualmente incontables: las relaciones de causa y efecto resaltadas por la racionalidad común en Occidente son ilusorias dentro del laberinto que se bifurca cada segundo.

Tal especulación tiene lugar en el interior de una trama policial cuyo sentido proviene, precisamente, de su causalidad estricta: Yu Tsun se permite oír las teorías de Stephen Albert porque el horario de los trenes le asegura que Richard Madden no llegará antes de una hora; cada uno de sus actos de esa noche puede explicarse en forma igualmente rigurosa, pues su decisión hace que el "porvenir sea tan irrevocable como el pasado" (F 105), tan predecible y lineal como el viaje en tren que le permite huir brevemente antes de ser alcanzado por su perseguidor. Es dentro de este tiempo occidental que se da la ilusión de lo individual:

Siglos de siglos y sólo en el presente ocurren los hechos; innumerables hombres en el aire, en la tierra y el mar, y todo lo que realmente pasa me pasa a mí...

(F 102)

No obstante, apenas Yu Tsun abandona el recorrido lineal del tren se encuentra en un espacio regido por leyes distintas: un laberinto. En su centro, dotado de una misteriosa clarividencia que le impide asombrarse por la presencia del chino y le permite anticipar los hechos, se encuentra el doctor Stephen Albert, que vive en un tiempo diferente, aludido metafóricamente por el título del cuento. Albert es una especie de Minotauro en este laberinto incógnito: va a ser sacrificado y a otorgar una revelación que permitirá a Yu Tsun comprender aspectos claves de su pasado e interrogar el sentido de sus actos presentes. Además de leer instrucciones metafictivas en

los fragmentos de la novela china, Albert anticipa los posibles desenlaces de la trama por medio de una minúscula historia insertada en la acción principal⁷; no por casualidad se sienta dando la espalda al reloj que marca las horas inglesas. Gracias a esos cambios de nivel narrativo que se dan dentro del laberinto, el lector descubre la clave para otra lectura del cuento, más allá del tiempo lineal de la historia policial: cada uno de los personajes es doble de otros, en un diseño que abarca siglos y naciones enteras: el destino de Albert, asesinado por un desconocido, fue también el de Ts'ui Pên, pero su devoción a una literatura extranjera lo hace similar a Yu Tsun, antiguo catedrático de inglés en China. Yu Tsun, por su parte, es un gemelo de Richard Madden, el irlandés encargado de perseguirlo: ambos son extranjeros sospechosos al servicio de un imperio que les parece bárbaro.

Atrapado en la causalidad y en el tiempo lineal de Occidente, Yu Tsun se ve obligado a asesinar a Albert, en medio de un conflicto de culpabilidad, orgullo, valor y cobardía. Pero quizá todas esas emociones son superfluas, pues Yu Tsun cumple su función en el diseño al ejecutar una acción prefijada desde un pasado incalculable, dentro del cual cada individuo es apenas un signo, como Albert, asesinado porque su nombre sirve para transmitir un mensaje. Se trata de un tejido cuyas figuras son guerreros y letrados que combaten entre dos concepciones del tiempo, entre dos teorías que dan origen a una construcción concéntrica formada por historias que se contienen unas a otras: dentro del manuscrito escrito por Yu Tsun asistimos a la lectura de la novela de Ts'ui Pên y admiramos la simetría entre esos dos personajes que

⁷ "Fang, digamos, tiene un secreto; un desconocido llama a su puerta; Fang resuelve matarlo. Naturalmente, hay varios desenlaces posibles: Fang puede matar al intruso, el intruso puede matar a Fang, ambos pueden salvarse, ambos pueden morir, etcétera" (F 112) Si en la obra de Ts'ui Pên ocurren todos estos desenlaces, en el cuento de Borges leeremos solamente uno: el intruso (Yu Tsun) mata a Albert, que es equivalente a Fang.

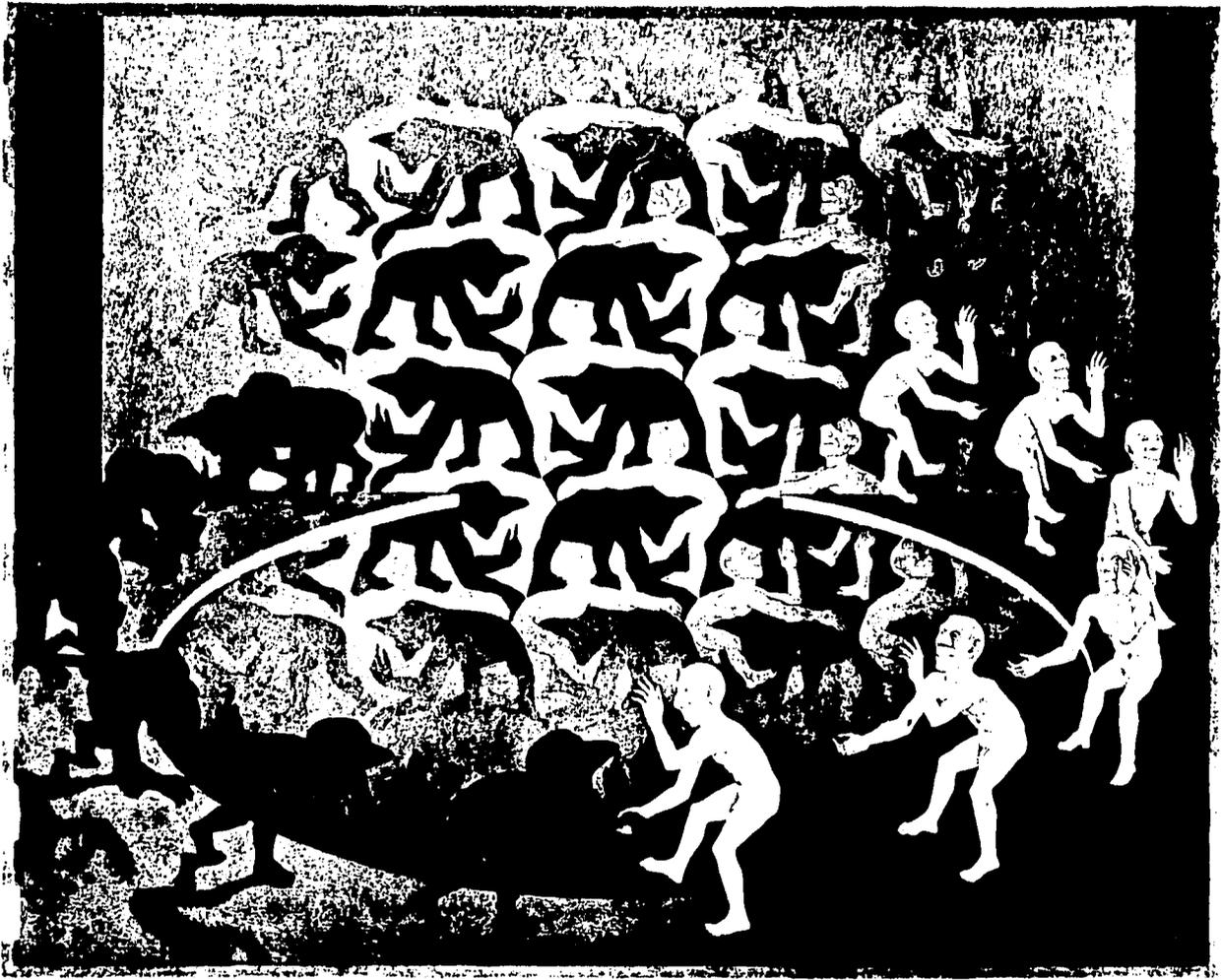
escriben mientras aguardan la muerte, Ts'ui Pên confinado en el centro de su laberinto y Yu Tsun encarcelado en espera de la horca, pero existe un nivel narrativo previo, fuera de él. El narrador correspondiente es otro guerrero dedicado a escribir y narra una historia paralela que desemboca en el mismo desenlace al que nos conduce el cuento: los alemanes bombardearon la base de artillería británica situada sobre el Ancre, lo que a su vez ocasionó el retraso que Liddell Hart atribuye a la lluvia, aunque el lector lo atribuiría a las maniobras de Yu Tsun. Esta guerra entre dos ideas del tiempo es el verdadero tema del novelista chino, más allá de los detalles anecdóticos de su obra, y a ella se refieren las palabras que anticipan los actos y las emociones de Yu Tsun y la acción del cuento:

Así combatieron los héroes, tranquilo el
admirable corazón, violenta la espada,
resignados a matar y a morir.

(F 113)

Los ejércitos que dentro de la novela china atravesaron una montaña desierta y una fiesta también convergieron en un desenlace idéntico, tal como las fuerzas inglesas y alemanas cuyas peripecias son narradas en formas contradictorias por Yu Tsun y por Lidell Hart, aunque provenían y se encaminaban hacia bifurcaciones distintas del tiempo.

Aun bajo los ojos atentos del lector el tiempo acaba de bifurcarse: es imposible que la escena que enfrenta a Albert y a Yu Tsun, que incluye la lectura de dos capítulos chinos (leídos con la "pronunciación insurtable" de Albert), haya sucedido enteramente dentro de la hora marcada por el reloj: pese al puntual latido de sus segundos, el tiempo ha trazado un dibujo distinto.



Encuentro

30.	Møde
Begegnung	Möte
Encounter	Möte
Rencontre	Kohtaaminen
Ontmoeting	Incontro
Encuentro	Encontro

Dentro de ese diseño del tiempo, los personajes son figuras que ignoran su verdadera ubicación:

Me pareció que el húmedo jardín que rodeaba
la casa estaba saturado hasta lo infinito
de invisibles personas. Esas personas eran
Albert y yo, secretos, atareados y
multiformes en otras dimensiones del
tiempo

(F 115)

y súbitamente enfrentados por el diseño que recorta el perfil de uno contra la silueta del otro, como sucede en otro grabado de Escher, *Encuentro*. En esta obra se aprecia con especial claridad el carácter narrativo (es decir, la ilusión de movimiento y tiempo) logrado por Escher al repetir una figura e introducir graduales variaciones en ella; alguna vez comparó esos dibujos repetidos sobre una superficie con los segundos marcados por el reloj para medir el tiempo. Se trata de un pasaje donde explica los procedimientos utilizados para representar el infinito (que es también la eternidad, el infinito en el tiempo) sobre un espacio finito, una superficie:

The dynamic, regular ticking of the clock each time we pass a boundary line on our journey through space is no longer heard, but we can replace it, in our static medium, by the periodic repetition of similarly shaped figures on our paper surface, closed forms which border on each other, determine each other's shape, and fill the surface in every direction as far as we wish. ⁸

⁸ Escher, "Approaches..." 40

Hemos visto que en la literatura el tiempo sólo puede aludirse por medio de metáforas espaciales y el espacio a través de imágenes temporales; esto se aprecia con especial claridad en el uso de un jardín laberíntico para ilustrar una teoría sobre la naturaleza del tiempo. De modo similar, Escher emplea dibujos sobre una superficie, es decir, un recurso espacial, para representar instantes. Tanto Borges como Escher parecen intuir que tiempo y espacio forman un continuo, un tejido que insiste en trenzarse tanto en las palabras como en las imágenes.⁹

Existe una forma de repetición que puede usarse de manera privilegiada para sugerir el infinito en una narración: el empleo de distintos niveles narrativos que se contienen y se reflejan el uno en el otro, como sucede cuando una obra de arte es incluida dentro de otra. Tal estructura de abismo ¹⁰, que debe su eficacia a su

⁹ "We cannot experience a spatial form except in time; we cannot talk about our temporal experience without invoking spatial measures. Instead of viewing space and time as antithetical modalities, we ought to treat their relationship as one of complex interaction, interdependence, and interpenetration." Mitchell "Spatial Form in Literature..." 544. Mitchell coincide con Bajtin: "Vamos a llamar *cronotopo* (lo que en traducción literal significa "tiempo-espacio") a la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura. Este término se utiliza en las ciencias matemáticas y ha sido introducido y fundamentado a través de la teoría de la relatividad (...) es importante para nosotros el hecho de que expresa el carácter indisoluble del espacio y el tiempo (el tiempo como cuarta dimensión del espacio) (...) En el cronotopo artístico literario tiene lugar la unión de los elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto. El tiempo se condensa aquí, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia. Los elementos de tiempo se revelan en el espacio y el espacio es entendido y medido a través del tiempo." Bajtin 237-238

¹⁰ La *mise en abîme* es mucho más que un recurso literario: por supuesto el lector ha reconocido ya que "una obra de arte dentro de otra" es una variante de la carrera entre Aquiles y la tortuga (que podría pensarse como una pista de carreras dentro de otra pista de carreras). Además de ser una paradoja matemática y filosófica, la *mise en abîme* es una estructura básica del universo: el fractal. Los cristales de nieve, las ramificaciones de las venas, los árboles o las ramas de brócoli, las líneas costeras, las galaxias, los cerebros... Mandelbrot ha demostrado que las estructuras irregulares tienen un patrón que se repite a escalas inmensas y a escalas minúsculas, siguiendo leyes distintas a las de la geometría euclidiana, que establecen principios de crecimiento y permiten discernir un orden en estas formas irregulares. Como en una *mise en abîme*, en un fractal la figura irregular del conjunto se repite en escalas cada vez más pequeñas dentro de sus detalles, que son minúsculos reflejos del todo. Briggs y Peat 83 - 113

capacidad para atrapar al lector en un juego de espejos, fue identificada por Borges como uno de los cuatro procedimientos de la literatura fantástica¹¹:

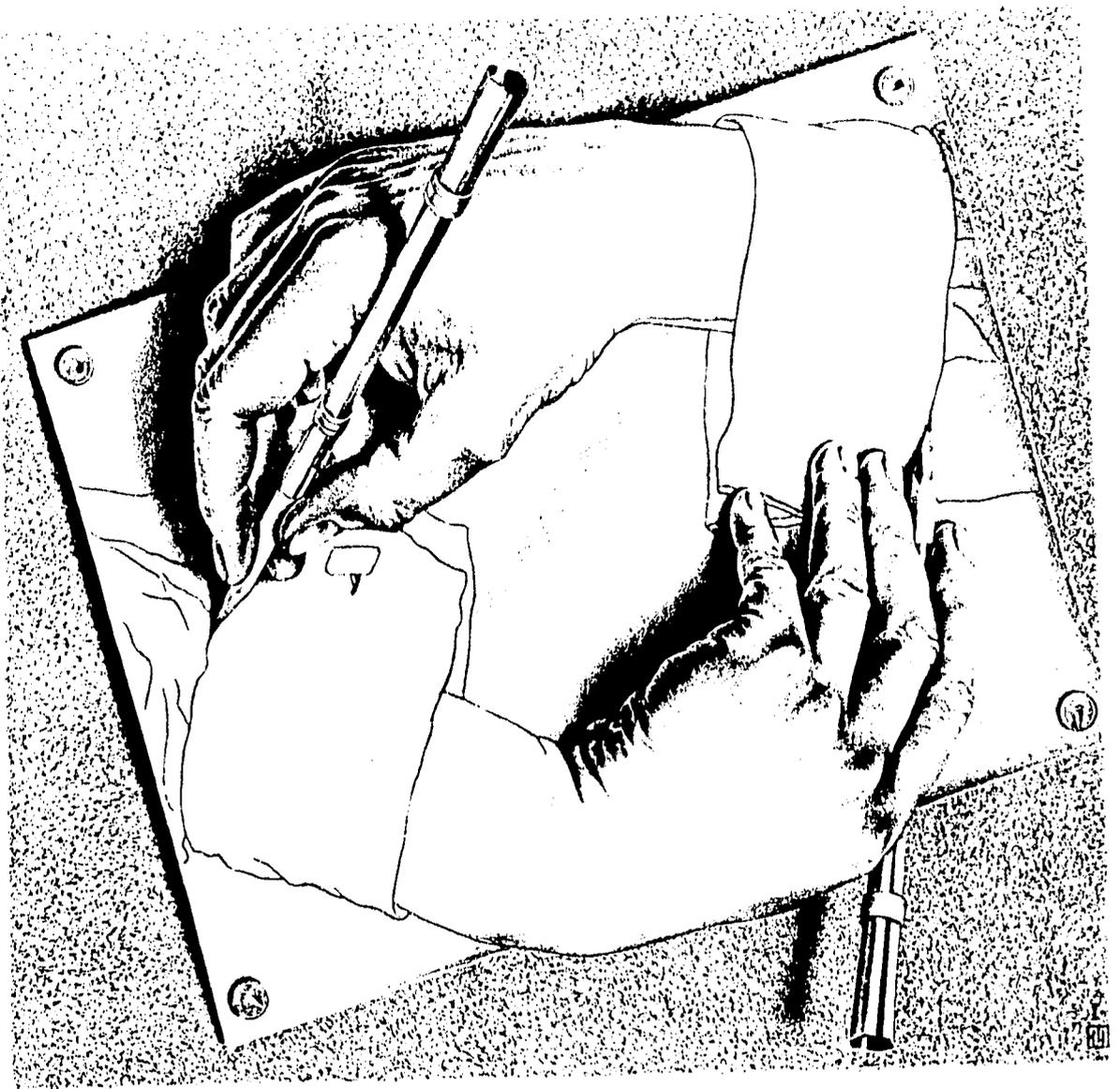
¿Por qué nos inquieta que el mapa esté incluido dentro del mapa y las mil y una noches en el libro de Las Mil y una Noches? ¿Por qué nos inquieta que Don Quijote sea lector del Quijote y Hamlet espectador de Hamlet? Creo haber dado con la causa: tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios.

(OI; p 55)

Es difícil no captar la semejanza entre el vértigo del lector de una de estas ficciones concéntricas y la sensación del espectador colocado frente a un grabado de Escher como *Otro mundo II* o *Cubo de escalera*, cuyos juegos de perspectiva se revierten hacia él y lo hacen dudar de su propia ubicación en el espacio o de su comprensión del mismo. Ya hemos visto que *Partición cúbica del espacio* también incluye al espectador dentro de la obra. Pero tanto Borges como Escher prosiguieron la exploración de la *mise en abîme* en obras dedicadas explícitamente a ella.

Si "El jardín de senderos que se bifurcan" o *Cóncavo* y *convexo* incluyen fragmentos que las reflejan y sirven para dar claves sobre sus principios de construcción que son también claves de lectura, la *mise en abîme* se convierte en preocupación principal de otras, como "Las ruinas circulares" o *Manos dibujando*, que reflexionan sobre el proceso creativo y reflejan en su espejo al escritor o al dibujante: si un personaje de ficción -o un

¹¹ Los otros son el viaje a través del tiempo, la contaminación de la realidad por el sueño y el tema del doble. Rodríguez Moncal 366



Manos dibujando

69.
Zeichnen
Drawing hands
Dessiner
Tekenen
Manos dibujando

At tegne
À tegne
Tecknande
Piirustus
Mani che disegnano
Desenhando

dibujo- es capaz de crear, su autor puede a su vez ser un personaje ficticio, tan ilusorio como el lector o el espectador atrapado en las redes tejidas por esos entes irreales.

La noción misma de trama es ya un recurso contra el infinito: la historia está limitada por un principio y un fin dentro de los cuales todos los detalles tienen sentido. "Las ruinas circulares" finge estructurarse en una trama lineal que narra el trabajo de la creación sostenida por la voluntad, los fracasos, las desilusiones, la terca decisión de crear a pesar de todo, a través de un proceso encaminado a una culminación. Pero cuando esta secuencia parece llegar al desenlace, la estructura de abismo la destruye desde el interior. La línea dibujada por la trama se revela como un punto dentro del círculo aludido por el título ¹²; al releer el cuento el lector descubre que cada acción narrada como si ocurriera una sola vez, en una historia única, es en realidad un eco, una repetición de algo sucedido otras veces, no antes ni después, pues tales demarcaciones temporales pierden sentido y precisión dentro del círculo: el viaje del mago que llega desde el sur a las ruinas circulares anticipa en todos sus detalles el que emprenderá el hombre soñado ("cuyos rasgos repetían los de su soñador", F 64), otra vez rumbo al norte y en busca de las ruinas de un templo idéntico, que se han incendiado en el pasado y vuelve a incendiarse al final:

El redondel es un templo que devoraron los incendios antiguos, que la selva palúdica ha profanado y cuyo dios no recibe honor de los hombres.

(F 62)

¹² Al esbozar una Biografía del infinito que nunca escribió, Borges menciona "las conjeturas de ese remoto cardenal alemán -Nicolás de Krebs, Nicolás de Cusa- que en la circunferencia vio un polígono de un número infinito de ángulos" D 110

lo envió al otro templo cuyos despojos blanquean
río abajo, a muchas leguas de inextricable selva
y de ciénaga.

(F 67)

Porque se repitió lo acontecido hace muchos
siglos. Las ruinas del santuario del dios del
fuego fueron destruidas por el fuego. En un alba
sin pájaros el mago vio cernirse contra los
muros
el *incendio concéntrico*.

(F 68, las cursivas son mías)

Desde el principio, el narrador intercala
comentarios ambiguos, que revelan su conocimiento de la
naturaleza irreal del mago, que el lector ignora y es
sugerida por la palidez, así como por el dominio del gris
a lo largo del cuento, "el color de la ceniza" mencionado
en el primer párrafo:

repechó la ribera sin apartar (probablemente,
sin sentir) las cortaderas que le dilaceraban
las
carnes (...) comprobó sin asombro que las
heridas
habían cicatrizado; cerró los *ojos pálidos* y
durmió (...) El forastero se soñaba en el
centro de un anfiteatro circular que era de
algún
modo el templo incendiado (...) Percibía con
cierta *palidez* los sonidos y formas del
universo: el hijo ausente se nutría de esas
disminuciones
de su alma

(F 61-63, 67 las cursivas son mías)

Hasta que el reflejo entre el hombre soñado y el soñador es perfecto, pues los dos duermen. La repetición de la palabra subraya la estructura de abismo:

Soñó un hombre íntegro, un mancebo, pero éste no se incorporaba ni hablaba ni podía abrir los ojos. Noche tras noche, el hombre lo soñaba dormido (...) En el sueño del hombre que soñaba, el soñado se despertó.

(F 65-66)

Dentro el círculo descrito por la trama hay un ir y venir entre esta irrealidad, propia de personajes que son sueños, y un fingido realismo que acumula informaciones sobre una realidad que el lector desconoce; la precisión de los detalles lo obliga a confiar en el narrador y a tomar la irrealidad por otra precisión realista:

Nadie lo vio desembarcar en la unánime noche (...) pero a los pocos días nadie ignoraba que el hombre taciturno venía del Sur y que su patria era una de las infinitas aldeas que están aguas arriba, en el flanco violento de la montaña, donde el idioma zend no está contaminado de griego y donde es infrecuente la lepra. Lo cierto es que el hombre gris besó el fango, repechó la ribera sin apartar (probablemente, sin sentir) las cortaderas que le dilaceraban las carnes y se arrastró, mareado y ensangrentado, hasta el recinto circular que corona un tigre o caballo de piedra, que tuvo alguna vez el color del fuego y ahora el de la ceniza.

(F 61)

Las últimas frases ("con alivio, con humillación, con terror, comprendió que él también era una apariencia, que otro estaba soñándolo" (F 69) no sólo describen la emoción del personaje, sino la del lector, que al leerlas comprende el sentido de la historia y descubre que hasta ese momento había tomado por un personaje real a un personaje soñado. Esta brusca coincidencia con el protagonista atrapa al lector en el juego de los espejos que reflejan hasta el infinito esta historia cíclica en cuyo seno la realidad y la ficción se alimentan y se devoran.

Manos dibujando también tiene una estructura circular. Aunque dibujadas con gran realismo, las manos no pueden desprenderse de su origen irreal, esquemático, las mangas de la camisa que recuerdan que la ilusión tridimensional es un truco. Si bien parecen saltar hacia el espectador, las manos siguen siendo un dibujo plano, limitado a dos dimensiones a pesar de su pretensión de llegar a ser tridimensionales e incluso proyectar una sombra que no es más que otro dibujo. La contradicción se acentúa porque están trazadas sobre una hoja (cuyos límites traspasan) fijada con chinchetas sobre la mesa, como para dar una impresión de extremo realismo, como si se sorprendiera el ambiente de trabajo del dibujante en un momento de descuido; en otro de los giros paradójicos de este dibujo, las chinchetas que subrayan la ilusión de realidad son evocadas por las mancuernillas de la camisa, como para revertir la naturaleza ficticia de este segundo nivel hacia primero, supuestamente más "real". Pero eso es otro engaño más; ni la hoja ni las chinchetas son sino dibujos, artificios. La litografía incluye tres niveles de realidad (la superficie de la mesa de trabajo, la hoja de papel que es un dibujo dentro de la hoja de papel- también dibujada con minucia y capaz de proyectar una sombra-, el dibujo de las manos). Desde el tercer nivel

ficticio las manos pretenden adquirir realidad sólo para revelar que ellas, la hoja y la mesa son ilusiones conseguidas por medio de la habilidad de dibujar tan irónicamente retratada y parodiada.

Este ir y venir entre lo real y lo ficticio, entre lo bidimensional y lo tridimensional, se acentúa cuando el espectador descubre que el círculo formado por las manos se tuerce en los puntos en que la mano real-tridimensional regresa a su origen esquemático-plano. El círculo es en realidad una cinta de Möebius, una paradójica ilusión de dos superficies que son, en realidad, una sola ¹³.

Durante la laboriosa gestación del hombre soñado, el narrador de "Las ruinas circulares" recuerda dos paradigmas de la creación: la formación de Adán y la procreación de un hijo. Pero la imperfección del mundo real hace sospechar que Adán fue amasado por un demiurgo, un dios subalterno que transmitió a la creación la huella de su maldad o de su estupidez. Ni siquiera esta divinidad de segundo grado puede ser invocada como modelo original que rescataría a la cadena de soñadores de la humillación de ser simples reproducciones; en cuanto a la procreación, es descartada como "una mera confusión o felicidad"; el afán de agregar nuevos signos o nuevos seres a los ya existentes parece condenada a la progresiva degeneración, la languidez creciente de los *hrönir* cada vez más alejados de un modelo que quizá no ha existido jamás, a la triste resignación del bibliotecario que sigue escribiendo aunque "todo está escrito", la melancolía del rabino al contemplar la tosquedad del Golem. También en *Manos dibujando* la cinta de Möebius alude a un ciclo, un proceso que se repite y se reinicia:

¹³ Escher dibujó repetidas veces la cinta de Möebius. Véase, por ejemplo, *Cinta de Möebius II*: si seguimos a cualquiera de las hormigas, veremos que pasa de una superficie de la cinta a la otra sin que se pueda señalar un momento de transición; la hormiga que empezamos a seguir acaba por volver al mismo punto, pero del otro lado de la cinta.

una ficción crea una ficción que crea una ficción. Al volverse sobre sí misma y observar el proceso de su creación, la obra olvida la pretensión de representar cualquier realidad externa, crea la suya propia, transforma los recursos del realismo en servidores de su irrealdad. En algún punto de esta cadena de ficciones la significación referencial pierde validez; los signos dejan de estar limitados por ninguna liga con el mundo real y en cambio obtienen todo su significado de las relaciones entre ellos, dinámicas y libres de cualquier obligación de aludir a un mundo también contaminado de irrealdad. ¹⁴

Sin esa atadura, nada impide que la danza de los signos llegue al sinsentido: libres de la liga con lo real, pueden mezclarse de todas las maneras, sin la menor consideración a escrúpulos como la verdad o el significado.

Enfrentado a su proliferación infinita, cuyo orden no puede adivinar, el narrador de "La biblioteca de Babel" hace grandes esfuerzos por imaginar un sentido. Ante todo comprueba que "por una línea razonable o una recta noticia hay leguas de insensatas cacofonías, de fárragos verbales y de incoherencias" (F 92). Ante esa evidencia es posible suponer, desde luego, que el absurdo es sólo aparente y que la única tarea sensata es tratar de descifrarlo: quizá las letras M C V "perversamente repetidas desde el renglón primero hasta el último" (F 92) son signos de una criptografía, quizá cada letra altera el valor de la siguiente, quizá se trata de un idioma desconocido. El narrador da por fin con la solución, gracias a un libro que desarrolla "nociones de análisis combinatorio" (F 93): los libros de

¹⁴ "Baudrillard calls this the "hyper-real", a theatre where everything is at once non-referential and as real as anything else". Urraca 156

la biblioteca contienen todas las combinaciones posibles de los veinticinco signos ortográficos, es decir, las veintidós letras, la coma, el punto y el espacio. Es por tanto natural que muchas de esas combinaciones, e incluso la mayoría, no tengan un significado comprensible. Habrá un libro que aclare el origen de la Biblioteca y del tiempo, otro que explique el sentido de la existencia de cada hombre:

"En algún anaquel de algún hexágono (razonaron los hombres) debe existir un libro que sea la cifra y el compendio perfecto de *todos los demás*: algún bibliotecario lo ha recorrido y es análogo a un dios.

(F 97, las cursivas son de Borges)

Desde luego, el problema de este narrador es su incapacidad para encontrar tal libro; ni él ni nadie conocido han tenido acceso a él. La única realidad a su alcance es el vértigo de los significantes sin sentido, que destruye incluso la posibilidad de la lectura:

Un número *n* de lenguajes posibles usa el mismo vocabulario; en algunos, el símbolo *biblioteca* admite la correcta definición *ubicuo y perdurable sistema de galerías hexagonales*, pero *biblioteca* es *pan* o *pirámide* o cualquier otra cosa, y las siete palabras que la definen tienen otro valor. Tú, que me lees, ¿estás seguro de entender mi lenguaje?

(F, p 99)

A su alrededor las galerías de la biblioteca se despliegan en un laberinto arquitectónico que es sólo una alusión al laberinto de los signos: perdido en un espacio

infinito, el narrador se enfrenta a la amenaza de perder también la razón:

La certidumbre de que todo está escrito nos anula o nos afantasma. Yo conozco distritos en que los jóvenes se prosternan ante los libros y besan con barbarie las páginas, pero no saben descrifrar una sola letra. Las epidemias, las discordias heréticas, las peregrinaciones que inevitablemente degeneran en bandolerismo, han diezmando la población. Creo haber mencionado los suicidios, cada año más frecuentes. Quizá me engañen la vejez y el temor, pero sospecho que

la

especie humana -la única- está por extinguirse y que la Biblioteca perdurará: iluminada, solitaria, infinita, perfectamente inmóvil, armada de volúmenes preciosos, inútil, incorruptible, secreta.

(F 99)

El caos de la pérdida de sentido no sólo se encarna en la biblioteca incomprensible. Otra de sus metáforas es la ciudad de los inmortales, otro laberinto donde los elementos arquitectónicos se combinan sin ningún orden. "La arquitectura carecía de fin" y da la impresión de "lo interminable, la de lo atroz, la de lo complejamente insensato" (A 14 -15), hasta obligar a una conclusión angustiosa: "Los dioses que lo edificaron estaban locos" (A 14).

En ese mismo cuento, tras intentar la imagen del laberinto incoherente, el sinsentido se encarna en un cuerpo deformado más allá de toda noción de orden: "no quiero describirla; un caos de palabras heterogéneas, un cuerpo de tigre o de toro, en el que pulularan monstruosamente, conjugados y odiándose, dientes, órganos

y cabezas, pueden (tal vez) ser imágenes aproximativas" (A 15). Una litografía de Escher reproduce casi literalmente las palabras anteriores: se trata de *Gravitación*, que muestra otro espacio donde las orientaciones convencionales se han perdido. Convertidos en espectadores pasivos de la danza de los significantes, a punto de perderse en el laberinto, los personajes de las ficciones están amenazados también por la pérdida de toda noción unificadora de sus propios cuerpos, en un vértigo muy cercano a la locura.

Llegué a abominar mi cuerpo, llegué a sentir que dos ojos, dos manos, dos pulmones, son tan monstruosos como dos caras.

(F, 159)

Una de las respuestas frente al caos es la búsqueda de un orden rígido, una estricta simetría, como la que gobierna la quinta de Triste-le-Roy en "La muerte y la brújula":

abundaba en inútiles simetrías y en repeticiones maniáticas: a una Diana glacial en un nicho lóbrego correspondía en un segundo nicho otra Diana, un balcón se reflejaba en otro balcón; dobles escalinatas se abrían en doble balaustrada.

(F 157)

pero este orden "maniático" no causa sino malestar a quienes recorren la casa: tanto Scarlach como Lönnrot se sienten abrumados por ella:

yo sentía que el mundo es un laberinto, del cual



Gravitación

60.	Tyngdekraft
Schwerkraft	Tyngdekraft
Gravitation	Tyngdkraft
Gravitation	Painovoima
Zwaartekracht	Gravità

era imposible huir, pues todos los caminos, aunque fingieran ir al norte o al sur, iban realmente a Roma, que era también la cárcel cuadrangular donde agonizaba mi hermano y la quinta de Triste-le-Roy.

(F 159-160)

Estas simetrías no hacen más que aludir a la trampa urdida por Scarlach para atrapar a Lönnrot -y por Borges para confundir al lector incauto. El engima demasiado predecible de este cuento está diseñado para satirizar al detective y sus métodos racionales, para ironizar en torno a esa fórmula demasiado fácil para salir del laberinto: "Lönnrot se creía un puro razonador" (F 148) pero su apego a la simetría delata una falta de inteligencia que lo hace víctima del pistolero. Tanto éste como el comisario que escucha compasivamente a Lönnrot saben que en el mundo "interviene copiosamente el azar" (F 149). Es cierto que un sistema de signos puede tener admirable coherencia y servir para entretener los ocios de filósofos y detectives, pero su capacidad de aprehender o predecir la realidad es limitada, pues no se trata de un laberinto tan simple.

Otra respuesta al caos es la tentación y la angustia del arte combinatorio, la posibilidad de revolver los signos como si fueran dados en un cubilete, sin más ley que el azar, como sucede en un momento de desesperanza dentro de la biblioteca de Babel: "una secta blasfema sugirió que cesaran las buscas y que todos los hombres barajaran letras y símbolos, hasta construir, mediante un improbable don del azar, esos libros canónicos" (F 96). Las letras, alguna vez consideradas atributos de Dios, se convierten en piezas que pueden combinarse caprichosamente, y así pierden la posibilidad de

significar algo; quienes así las manipulan olvidan que podrían utilizar sus combinaciones para pensar y prefieren un papel pasivo; renuncian a la "dicha de entender, mayor que la de imaginar o la de sentir" (A 120).

El bibliotecario se resigna a su comprensión limitada, pero no a imaginar que la Biblioteca es realmente caótica. Para no enloquecer, confía en la escritura metódica (F 99) y aventura una hipótesis: el aparente desorden de la biblioteca es tal sólo para los humanos, pero

si un eterno viajero la atravesara en cualquier dirección, comprobaría al cabo de los siglos que los mismos volúmenes se repiten en el mismo desorden (que, repetido, sería un orden: el Orden)

(F 100)

Esa "elegante esperanza" del orden y el sentido le permite sobrevivir. Otros personajes la enriquecen gracias a su inventiva, como Pierre Menard, que descubre la fecundidad de las lecturas distintas, alimentadas por el transcurrir del tiempo y por la inteligencia, la creatividad y la cultura del lector. En un ensayo de Otras inquisiciones, Borges había reivindicado las mismas cualidades en el autor, más allá de la mera combinación de los signos:

Si la literatura no fuera más que un álgebra verbal, cualquiera podría producir cualquier libro, a fuerza de ensayar variaciones. (...) Quienes practican ese juego olvidan que un libro es más que una estructura verbal, o que una serie de estructuras verbales; es el diálogo que

entabla con su lector y la entonación que impone a su voz y las cambiantes y durables imágenes que deja en su memoria.

(OI 157-158)

Pero es necesario indagar un poco más en la naturaleza del significado, en la forma en que opera. En Tlön los verbos y los adjetivos son preferidos a los sustantivos. Al acumularse pueden convocar un objeto poético creado y disuelto según las necesidades de la composición; la existencia de objetos reales es considerada un sofisma, tal como "el visible universo" y la pretensión de que el lenguaje puede reflejarlo. Al entrar a este planeta hecho de irrealidades el lector ha traspasado un umbral dominado por un espejo, el emblema de la estructura de abismo, y ha leído que la reproducción es abominable. Esto sólo lo precipita a un texto donde se multiplican las claves metafictivas, los pasajes que reflexionan sobre su propia escritura y lectura, a veces en tono amenazante ¹⁵, neutral¹⁶, burlón¹⁷, o en abierta contradicción con otros pasajes del cuento ¹⁸, todo para culminar en un párrafo que es otro espejo: en él se refleja el narrador, quien repite los actos y la actitud de Herbert Ashe (quien "en vida padeció de irrealidad", F 17) y de los secretos artífices de Tlön. Tal como ellos, es digno de toda desconfianza: el mundo narrado llega al lector a través de él, pero deformado

¹⁵ "Nos demoró una vasta polémica sobre la ejecución de una novela en primera persona, cuyo narrador omitiera o desfigurara los hechos e incurriera en diversas contradicciones, que permitieran a unos pocos lectores -a muy pocos lectores- la adivinación de una realidad atroz o banal." (F 13)

¹⁶ "Todo ello articulado, coherente, sin visible propósito doctrinal o tono paródico" (F 19)

¹⁷ "El resto parecía muy verosímil, muy ajustado al tono general de la obra y (como es natural) un poco aburrido. Releyéndolo, descubrimos bajo su rigurosa escritura una fundamental vaguedad" (F 15)

¹⁸ "...ésta no es la historia de mis emociones sino de Uqbar y Tlön y Orbis Tertius" (F 19)

por contradicciones, por "una fundamental vaguedad", por evidentes mentiras, como la posdata fechada en 1947 aunque el cuento haya aparecido en 1940. La acumulación de datos que en un relato realista hubieran servido para reforzar la ilusión referencial es parodiada por este narrador que prodiga fechas, datos, nombres de lugares, de enciclopedias y de revistas y se rodea de personajes que llevan los nombres de gente cuya existencia está documentada, como Alfonso Reyes, Xul Solar o Drieu La Rochelle: laboriosamente se afana en convencernos de que ese mundo a punto de ser tragado por su reflejo es el mundo real, pero no deja de delatarse como un cronista poco fiel, contagiado por la irrealidad que contamina cualquier objeto colocado entre dos espejos.

Por eso, las cosas nombradas en este texto sufren duplicaciones que los deforman sutilmente. La célebre frase sobre los espejos tiene dos versiones españolas y dos inglesas; la Anglo American Cyclopaedia es una reimpresión ("literal, pero también morosa") de una de las versiones de la Encyclopaedia Britannica; el tomo XLVI poseído por Bioy es distinto de los otros tomos XLVI y "las letras del dorso no indican lo que dirán las páginas". Un poco más inquietante es descubrir que estas duplicaciones reflejan pasajes de "La biblioteca de Babel" cuyos umbrales también son dominados por espejos, donde "no hay dos libros idénticos" sino "varios centenares de miles de facsímiles imperfectos"; frases como "un libro que no encierra su contralibro es considerado incompleto" podrían formar parte de cualquiera de los dos cuentos ¹⁹.

Para el instante en que el lector se percata de esa proliferación de reflejos, se ha convertido ya en un émulo de los personajes, atrapados en la incertidumbre

¹⁹ La primera cita de este párrafo pertenece a "Tlón, Uqbar, Orbis Tertius" (F 13), las tres siguientes a "La biblioteca de Babel" (F 91 y 96) y la tercera a "Tlón, Uqbar, Orbis Tertius" (F 28)

que se inició con la "fundamental vaguedad" descubierta en un libro ²⁰.

Antes de caer en la tentación de achacar estas deformaciones a los espejos conviene puntualizar que estos no necesariamente distorsionan la realidad: un espejo plano devuelve una imagen idéntica y exacta de los objetos y es sólo el espectador, que se identifica con su reflejo, quien lo imagina invertido y saca la falaz conclusión de que la derecha dentro del espejo es la izquierda fuera de él. Son los espejos cóncavos o convexos los que devuelven imágenes alteradas; habría que decidir qué clase de espejos existen en "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", aunque por otra parte nada los obliga a ser iguales entre sí. El espejo de la biblioteca de Babel "fielmente duplica las apariencias" y es lícito suponerlo plano; en cambio, el espejo colocado al principio de "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" inquieta y acecha desde el fondo del corredor; a lo largo del texto hay dos referencias que permiten suponer que al menos algunos de los espejos de este cuento son cóncavos.²¹

Pero incluso los fieles reflejos devueltos por los espejos planos resultan inquietantes. La escisión del sujeto que se contempla y se divide en una imagen y un "original" marca una etapa decisiva en la evolución infantil: el niño empieza a percibirse separado de la madre, el principio de su identidad pero también de su capacidad de comprender el mundo, hazaña posible sólo en términos de diferencias: se percibe diferente de la madre, diferente del reflejo. Al aprender el lenguaje verbal asimila un código basado en el mismo principio: la

²⁰ Para un análisis más amplio de estos temas véase Urraca.

²¹ La primera de estas referencias menciona una brújula descubierta entre la platería de la princesa de Faucigny Lucinge: "La aguja azul anhelaba el norte magnético; la caja de metal era cóncava, las letras de la esfera correspondían a uno de los alfabetos de Tlön" (F 33); es probable que la habitación y sus ocupantes se reflejaran distorsionados en ese metal bruñido y cóncavo. La segunda es ese adjetivo extrañamente aplicado al recuerdo que, como se sabe, distorsiona todo lo que refleja: "Básteme recordar o mencionar los hechos subsiguientes, con una mera brevedad que el cóncavo recuerdo general enriquecerá o ampliará." (F 34)

estructura del significado lingüístico depende de la diferencia; quizá por eso siempre sentirá nostalgia de la unidad. Los duplicados idénticos serían también la amenaza de la pérdida de sentido: ni siquiera el tiempo se libra de la necesidad de suceder, ser siempre distinto, pues dos instantes repetidos bastarían para "desbaratar y confundir la historia del mundo" (OI 185). Por eso las figuras idénticas pueblan los grabados de Escher dedicados a representar el infinito y por eso son idénticas las galerías de la Biblioteca de Babel: cada una es réplica exacta de las otras y carece de sentido en sí misma. Quizá por esa causa es más tranquilizador imaginar que el espejo invierte las apariencias, en vez de reconocer que las devuelve exactamente como son, con inalterable, estúpida fidelidad.

Eso explica que las ficciones de Borges están llenas de seres y objetos que se duplican pero jamás son copias exactas, desde los libros de la biblioteca infinita, que difieren en un punto o una coma, hasta los personajes que repiten en otro tiempo y en otro espacio la suerte de otros, como sucede en "El jardín de senderos que se bifurcan": mínimas, perturbadoras, obsesionantes, paradójicas, las diferencias permiten que existan estructuras, diseños, tramas. Pero la multiplicación de las diferencias engendra también el anhelo de su opuesto: la identidad. La identidad de alguien sería lo que lo hace coincidir consigo mismo, distinto de cualquier otro, un signo o un individuo dotado de significación. La obra de Borges parece atravesada por la tensión entre lo diferente y lo igual, entre intuir que "un hombre es todos los hombres", uno de los reflejos en la serie interminable de los significantes y no obstante comprobar que "yo, desgraciadamente, soy Borges".

Si a lo largo de sus ficciones los personajes responden a la misma descripción esquemática, que como las figuras de Escher borran lo individual y sintetizan



11 34 07 3.2

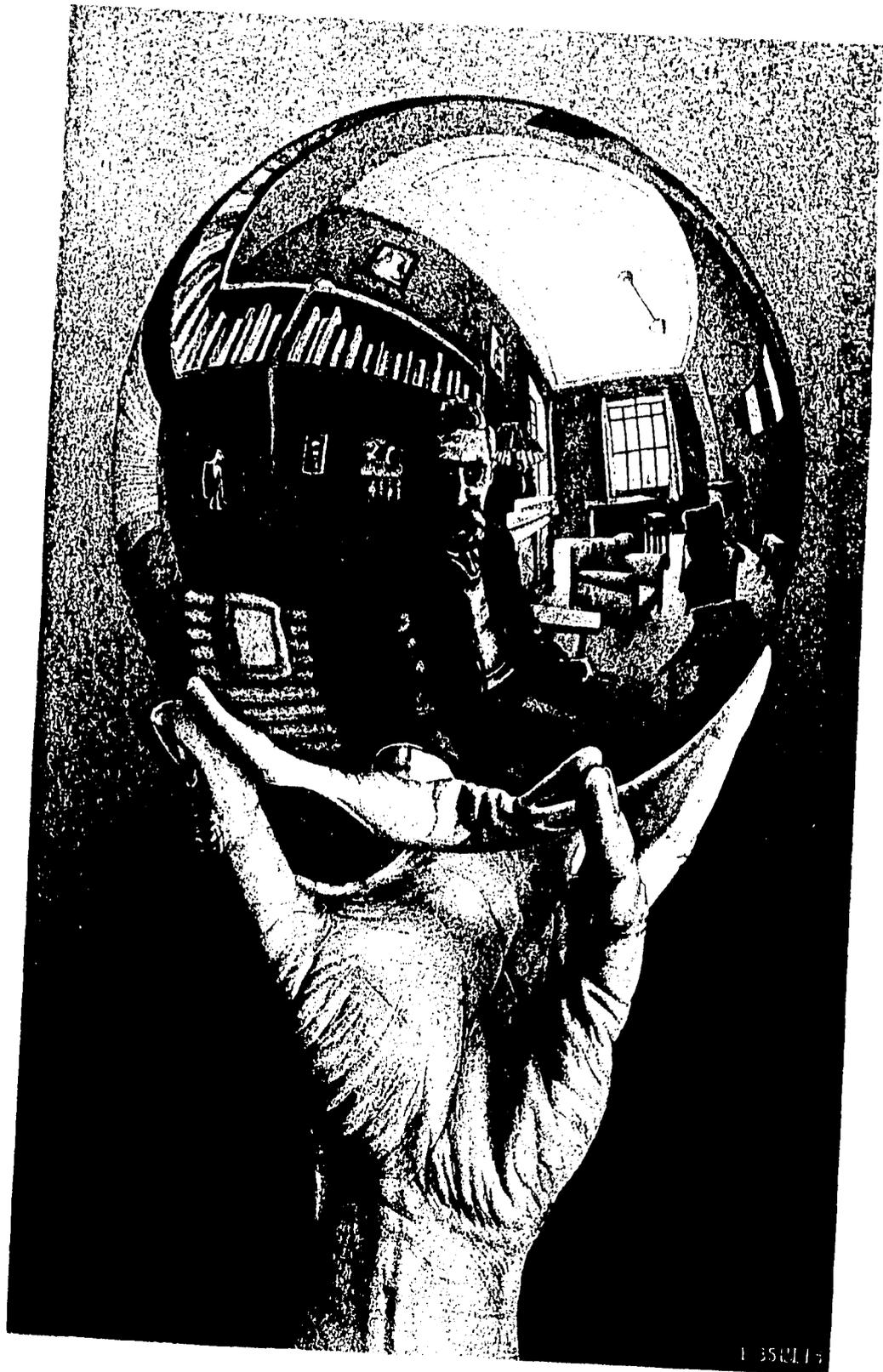
Naturaleza muerta con esfera reflejante

50.
Stilleben mit spiegelnder Kugel
Still life with reflecting globe
Naturaleza muerta

Stilleben med spejlende kugle
Stilleben med speilende kule
Stilleben med speilande klot

un prototipo ("era un hombre alto, de rasgos afilados, con ojos grises y barba gris") algunas prescindan de tales abstracciones y llevan al lector a compartir las andanzas de un ente ficticio llamado Borges. Las primeras imágenes reflejadas en el espejo de "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" pertenecen a Borges y a Bioy Casares, enfrascados en una de sus periódicas discusiones sobre la escritura de una obra conjunta; todos los lectores saben que alguna vez los dos escritores se fundieron en un tercero, llamado Biorges. Pero en otros textos, como *Borges y yo* o *El otro*, desaparecen los dobles aproximados y Borges se encuentra consigo mismo. Al tratar de mirarse en el espejo y asir su identidad se descubre ya desdoblado, como si lo constituyera esa "perversa costumbre de falsear y magnificar" que atribuye a Borges, al otro. La interrogación de su propia identidad le revela que ya en ella existen el desdoblamiento y la diferencia. La tentativa de autorretrato queda sólo como nostalgia de una identidad sólida y como comprobación de su inanidad.

Naturaleza muerta con esfera reflejante no contiene la imagen de Borges escribiendo, sino la de Escher dibujando, proyectando su reflejo en un espejo convexo que recoge todos los rincones de la habitación. Al contrario de un espejo plano, un espejo convexo puede, en teoría, reflejar todo el universo; como puede observarse en esta litografía, los objetos incluidos en la composición se reflejan en una parte relativamente pequeña del espejo, que aún recoge muchas otras imágenes procedentes de direcciones muy distintas. Aún más apegada al espíritu de Tlön, *Mano con esfera reflejante* sostiene un espejo que es también un pequeño mundo capaz de reflejar el universo real, aunque con las distorsiones introducidas por la curvatura del espejo, que transforma las rectas en curvas y deforma las perspectivas. Desde el centro de ese mundo reflejado, ficticio, un personaje muy



1 35417

Mano con esfera reflejante

51.
Hand mit spiegelader Kugel
Hand with reflecting globe

Hånd med spejlende kugle
Hånd med speilende kule
Hand med speglande klot

parecido a Escher trata de aprehender su identidad y extiende una mano que se toca con la que viene del exterior, casi confundiendo un pulgar con el otro, los dos meñiques, pero constatando la fantasmal, incalculable distancia que separa a cada ser de sus reflejos e identidades pasajeras. Esta mano que se tiende para hacer posible la estructura de abismo parece venir de afuera de la litografía, como si fuera la mano del espectador a punto de ser atrapado en la obra, como en tantas páginas de la enciclopedia de Tlön. La línea del meñique continúa dentro del espejo, como una curva que sube a través del cuerpo sentado y al obedecer la deformación del espejo convexo se convierte en la curva del librero y luego del techo. Estas curvas traspasan las fronteras entre el espacio "real" ocupado por la mano y el espacio ficticio del reflejo, como si el pequeño mundo de la esfera obedeciera principios de distorsión procedentes del exterior. Pero en vez de que el espejo devolviera la imagen del dueño de la mano, es decir, del espectador, la esfera devuelve la de Escher, que clava una mirada muy intensa en ese intruso que por un instante, gracias al espejo, ha sido el doble de Escher.

Si cada nueva versión degenera imperceptiblemente, agregando nuevos significantes a una serie amenazada por el infinito y el absurdo, existe en cambio la certeza de que, si en el vértigo del arte combinatorio pueden aparecer por mero azar las frases de un filósofo, jamás se producirá así su inteligencia, la comprensión que da sentido a esas combinaciones de signos y las convierte en una mirada, una lectura del mundo. Esta afirmación de "la dicha de entender" y crear significados, quizá la más preciada facultad humana, lleva también a anhelar la comprensión total, a emprender "la búsqueda de un símbolo en el que el significante coincidiría exactamente con el

significado y cuyo descubrimiento brindaría a su poseedor el dominio del espacio y del tiempo" ²², el Nombre buscado por los cabalistas, pero también el "inefable centro" descubierto por el narrador "El Aleph", innombrable sin que quede contaminado de falsedad y literatura, sustraído a la proliferación de los dobles, los significantes y los reflejos.

El Aleph no puede traducirse en palabra, pues éstas dependen de la experiencia compartida entre los interlocutores y ninguno se ha enfrentado a ese objeto inconcebible reservado al narrador; sólo ese conocimiento común, convencional, permite emplearlas como medio de intercambio (A 163). El narrador anota una segunda dificultad: "lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es" (A, p 164); en otras palabras, el Aleph es un punto, pero también un instante, donde la sucesión temporal no está limitada al transcurrir convencional que estamos acostumbrados a percibir: es imposible decir como "transcurre" el tiempo, los tiempos de esa simultaneidad; lo único cierto es que el narrador está condenado a referirlo(s) como si fuera una sucesión lineal, como la de las palabras. Algo similar sucede con el espacio "contenido" en el Aleph: es inconcebible, ya que

El diámetro del Aleph sería de dos o tres centímetros, pero el espacio cósmico estaba ahí, sin disminución de tamaño.

(A 164)

Aún el Aleph visto por el narrador es un falso Aleph, pues el verdadero está oculto en la piedra de una columna y sólo es posible escuchar su rumor. Consciente de sus límites, el texto procura tan sólo aproximársele.

²² Anzieu 327

Ya admitido que el principal obstáculo para describir el Aleph es el carácter sucesivo del lenguaje, el narrador trata de violentarlo para sugerir la simultaneidad del espectáculo. Con ese fin alterna frases dotadas de gran iconicidad, que aluden a objetos únicos y concretos ("vi en Inverness a una mujer que no olvidaré, vi la violenta cabellera, el altivo cuerpo, vi un cáncer en el pecho") con otras extremadamente abstractas ("vi el engranaje del amor y la modificación de la muerte") que se suceden en un orden arbitrario y a ritmo acelerado, opuesto al mesurado avance que el relato ha sostenido hasta ese instante, como para sugerir la alteración de la sucesión temporal implicada por el Aleph; también los nombres de lugares muy distantes entre sí coinciden en frases que los unen más allá de toda lógica geográfica, dislocando las nociones comunes sobre el espacio ("vi un poniente en Querétaro que parecía reflejar el color de una rosa en Bengala"). En el curso de esa enumeración cuyo vértigo se acentúa anafóricamente, se repite dos veces la imagen de la *mise en abîme*, primero como un emblema y una alusión a otros cuentos ("vi en un gabinete de Alkmaar un globo terráqueo entre dos espejos que lo multiplican sin fin"), luego como un verdadero juego de espejos que contiene en el Aleph el texto que se está leyendo y al lector ("vi en el Aleph la tierra, y en la tierra otra vez el Aleph y en el Aleph la tierra")²³. El todo abarca al infinito en el espacio y en el tiempo, a los reflejos y a las contradicciones en su unidad inaccesible a cualquier descripción.

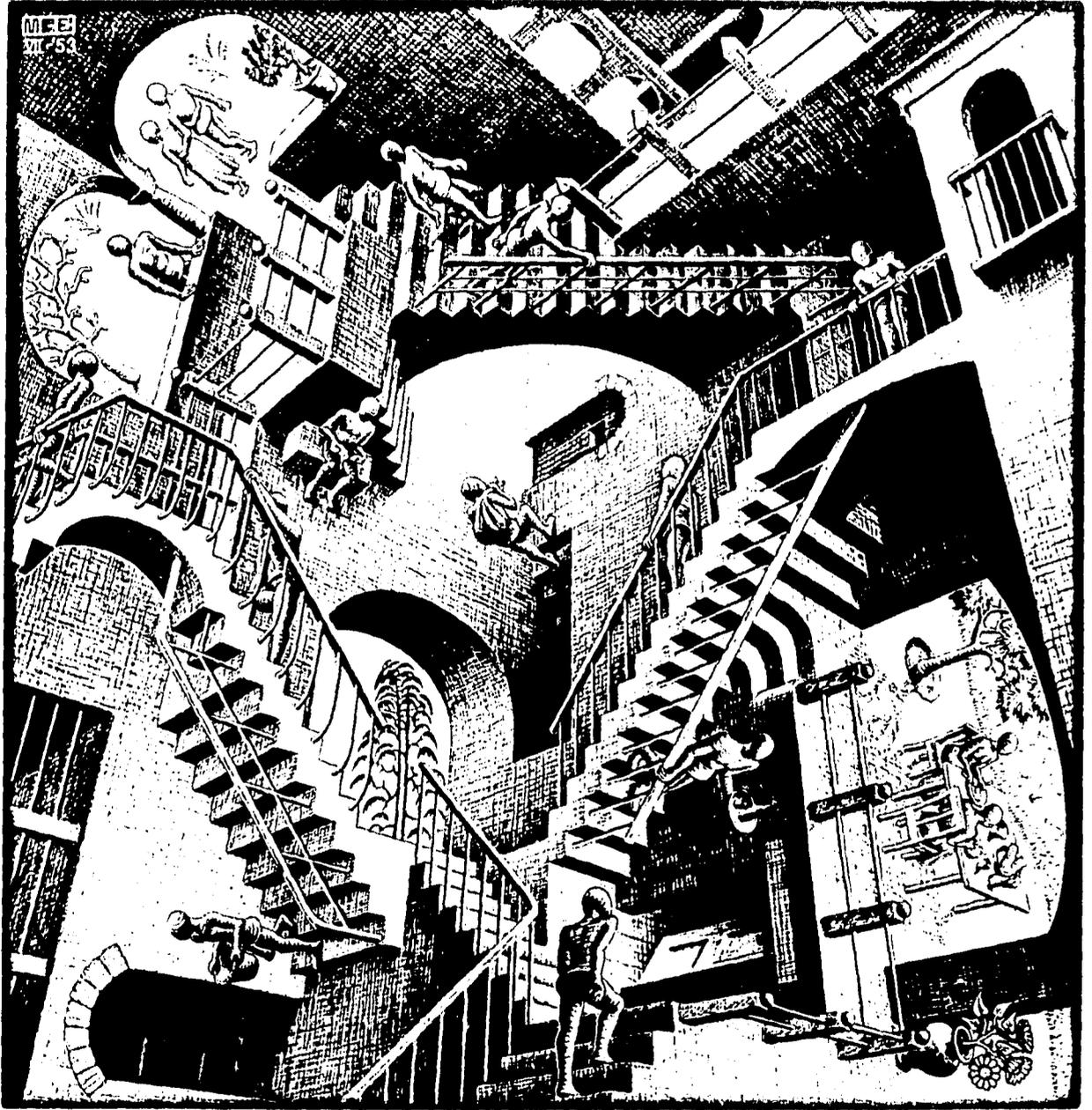
Tampoco sería fácil reproducir el Aleph en las dos dimensiones de un dibujo, pues abarca todas las direcciones del universo, inconcebiblemente reunidas en un solo punto. Con la misma conciencia de la imposibilidad del desafío que confiesa el narrador del

²³ Todas las citas de este párrafo han sido tomadas de A 164 - 166.

cuento, es posible ver en *Relatividad* un acercamiento a ese inimaginable punto cuyo diámetro sería de dos o tres centímetros, pero "el espacio cósmico estaba ahí, sin disminución de tamaño. Cada cosa (...) era infinitas cosas, porque yo claramente la veía desde todos los puntos del universo" (A 164). Al coincidir en el Aleph, todos los seres "ocupan el mismo punto, sin superposición y sin transparencia" (A, p 164).

Tal vez lo hacen como los personajes que pisan el mismo escalón en la parte superior de *Relatividad*, aunque cada uno habita dimensiones distintas que se ignoran entre sí: uno baja por una escalera que es la misma y otra distinta de la que baja el segundo. Este efecto es aún más inquietante si se observa cualquiera de las otras dos escaleras: por la de la derecha, un personaje baja tranquilamente hacia el jardín, mientras otro se dispone a entrar por la puerta que se abre abajo. Pero desde la perspectiva del anterior, este personaje y su charola parecen descender en picada rumbo al vacío, contra toda ley de gravedad. Algo similar sucede en la escalera de la izquierda. En este grabado, cada escalera es varias escaleras, porque el espectador las ve, simultáneamente, desde tres perspectivas distintas.

Para empezar a ver cómo tres mundos distintos conviven "sin superposición y sin transparencia" pueden seguirse las trayectorias de quienes suben y bajan; el personaje que trepa la escalera en la parte inferior podría seguir subiendo hasta encontrarse con el que se apoya en el barandal para asomarse hacia abajo, o bien dar vuelta a su izquierda y alcanzar a los dos individuos que recorren la escalera del extremo izquierdo. En cambio, no podría entrar por la puerta que se abre tres escalones más arriba de donde está, ni encontrarse con el personaje que baja con una charola; jamás podría reunirse con los que comen en la terraza de la derecha ni alcanzar a los que salen de paseo en la parte superior izquierda.



Relatividad

67.	Relativitet
Relativität	Relativitet
Relativity	Relativitet
Relativité	Relativiteetti
Relativiteit	Relatività
Relatividad	Relatividade

Por lo demás, toda la descripción anterior es perfectamente arbitraria, pues está hecha desde el punto de vista del personaje que se decidió seguir. Si se compartiera la visión del que lee un libro, cerca del centro, palabras como "izquierda", "derecha", "superior" e "inferior" aludirían a puntos muy distintos. Y sería necesario un nuevo ajuste de esos términos si se prefiriera la perspectiva del individuo que sale del sótano con un saco a cuestas, también cerca del centro de la litografía.

Si el narrador de *El Aleph* alterna en su enumeración lo abstracto y lo concreto, *Relatividad* se apega a un grado de abstracción que permite que estos personajes sean iguales entre sí (grises e intercambiables como para recordar que *un hombre es todos los hombres*), aunque se distinguan por las tareas muy específicas que cada uno desempeña para enraizarse en lo concreto; llevan distintivos que permiten identificarlos como hombres o mujeres, pero sus cuerpos son asexuados y sin rostro. Eso contribuye a dar la impresión de que, en vez de tres dimensiones, se está viendo un número indeterminado de ellas: cada personaje podría ser los otros, estar en cualquier otro punto; tal vez son el mismo en distintos momentos, porque ¿cómo transcurre el tiempo, cómo decidir si lo que vemos es simultáneo o sucesivo?. Si en esta litografía se hubieran usado colores sería muy sencillo distinguir las tres dimensiones que lo componen, pero el apego al blanco y al negro hace imposible discernirlas a simple vista y otorga a la composición su aspecto vertiginoso, acentuado también por la precisión y el detalle: esta mirada no sólo abarca distintas dimensiones del tiempo y del espacio, sino que recoge sus peculiaridades nimias, las hojas de los árboles, las tablas de una puerta.

Al terminar ese "instante gigantesco" en que ha contemplado el Aleph, el narrador llora porque "mis ojos

habían visto ese objeto secreto y conjetural, cuyo nombre usurpan los hombres, pero que ningún hombre ha mirado: el inconcebible universo". Durante ese tiempo incalculable se ha colocado en la perspectiva de Dios y ha tenido acceso a una imagen imposible para los ojos humanos, ha visto todos los espacios y todos los tiempos. Al tratar de representar esa mirada divina la tradición ha inventado un ojo radiante que está dentro de un triángulo; también *Relatividad* está contruida con tres puntos de fuga que se encuentran fuera de la litografía y forman un imaginario triángulo equilátero que la circunda. Esta mirada sobrehumana y total ambicionada por el narrador y por el dibujante trasciende los límites normales del espacio, suspende la sucesión temporal en un instante distinto a los otros y conjuga todas las diferencias existentes en una unidad que no las niega ni las atenúa. Capaz de contener incluso al infinito que se dilata entre dos espejos, el ojo vuelve a ser fugazmente el órgano de la omnisciencia. Apenas un parpadeo más tarde ha regresado a sus límites humanos, a ser trabajado por el tiempo y por las distancias, a merced de las palabras que sólo permiten ineptos simulacros, dobles siempre diferentes, degradados respecto a un original inapresable, ineptas incluso para aludir al anhelo de totalidad que trató de describirlo.

Conclusión

Casi al principio del *Otro poema de los dones* Borges da gracias por la razón, que no cesará de soñar/ con un plano del laberinto, frase que Kant habría suscrito con entusiasmo. Es cierto que difícilmente habría sospechado que a la vuelta de dos siglos la razón llegaría a descubrir, en vez de un orden predecible y absoluto, suficiente para explicar todos los fenómenos del universo, principios como la relatividad, la incertidumbre y el caos. Al parecer, si somos muy racionales tenemos que confesar que *no sabemos qué cosa es el universo*, como apuntaba Borges en uno de sus ensayos.

Si la mirada se desplaza del panorama científico a la evolución de las sociedades contemporáneas, el desgaste de antiguas categorías, valores y formas de entender el mundo se acentúa. La experiencia del tiempo y del espacio se ha transformado y con ella las concepciones que ubicaban a cada ser humano en una existencia dotada de sentidos previamente establecidos. Quizá por ello los grabados de Escher se han convertido en imágenes de enorme popularidad, iconos característicos de nuestra época, pues obligan al espectador a compartir una sensación de incertidumbre respecto a su ubicación en un espacio vertiginoso que se convierte en metáfora de una falta de certezas mucho más amplia. También en la vida social y personal, como en el ámbito de las ideas científicas, los absolutos que pretendían validez universal han cedido su lugar a una relatividad que

significa simultáneamente libertad y angustia, dentro de un mundo que cambia todos los días.

Tales conclusiones son apenas un desafío momentáneo para la necesidad humana de convertir las cosas en signos y atribuirles un significado. Por esa razón la imagen del laberinto ha adquirido tal poder, hasta el punto de convertirse en uno de los temas recurrentes en las artes. Detrás de ella persiste la certeza de que debe existir un plano, pues un laberinto no es sino una construcción diseñada por alguien y su recorrido es una empresa que debe tener sentido.

En ese punto se insinúa una bifurcación donde el recuerdo de Kant no es evocado por mera casualidad. Descubrir un plano del laberinto sería tanto como fijar con precisión el recorrido necesario, la vía a seguir. Sin duda los habitantes de Königsberg contaban con excelentes guías para cada viaje que emprendían, firmadas por autoridades milenarias o divinas. No era la falta de un plano lo que preocupaba a Kant, sino, justamente, la necesidad de aprender a transitar sin la tentación dogmática implícita en él. Llegar a ser adulto significaba desarrollar la capacidad de decidir en cada encrucijada, confiando en una inteligencia alerta, libre de las autoridades. Adquirir una conciencia crítica o, al menos, no cansarse de procurarla.

Por eso Borges no habla de descubrir un plano del laberinto, sino de soñarlo: los protagonistas de sus cuentos encuentran una y otra vez, dentro de los laberintos donde se han perdido, la voluntad de inventar un sentido a lo que les sucede, aunque los más inteligentes sospechen que ese sentido es parcial, apenas un sueño. La obra de Borges afirma una y otra vez que la razón puede no ser suficiente, pero es imposible avanzar sin ella. Algunos se aferran a fórmulas fáciles, tentados por simetrías demasiado obvias, y hallan solamente monstruos, como sucede al protagonista de *La muerte y la*

brújula. Otros, como el bibliotecario de Babel, se resignan a no entender nunca en forma total, pero confían que esa incomprensión se debe a una limitación humana y no a un verdadero desorden que convertiría al universo en un caos. Cuentan con herramientas imperfectas, ante todo con un lenguaje condenado a no abarcar jamás el mundo que procura nombrar. Y es que quizá, como quería Wittgenstein, aquello que es realmente importante no puede ser nombrado, sino apenas aludido por la poesía, como sucede con el Aleph.

Por eso, el tránsito por el laberinto es un recorrido sin certezas, un peligroso pasar entre el vértigo del sinsentido y el anhelo de unidad, una tensión entre el sueño dogmático y la obstinación de perfeccionar la conciencia crítica. Es la voluntad de convertir la angustia, la sensación desquiciante del infinito y el horror del absurdo en el diseño complejo y fascinante del laberinto lo que da fuerza y belleza a las obras de Borges y Escher y contribuye a explicar su seducción, tan grande para los lectores y espectadores de nuestro tiempo. Si la falta de sentido originaría una falta de forma, una mera confusión, Borges y Escher han logrado transformarla en su opuesto, en construcciones precisas y abstractas, de inconfundible elegancia que, no obstante, la aluden y la hacen menos intolerable para quienes se internan en sus laberintos literarios o gráficos.

La comparación entre los cuentos y los grabados condujo a una aparente paradoja: si las imágenes gráficas tienen una naturaleza bidimensional, que sugiere la tentación de identificarlas como un arte que depende del espacio, y el lenguaje verbal tiene una naturaleza sucesiva, que lo liga al transcurrir del tiempo, tanto en la obra de Borges como en la de Escher nos encontramos con los límites de esas divisiones: si toda imagen del



Reptiles

28. Reptilien

tiempo en la literatura recurre a metáforas espaciales y viceversa, los cuentos de Borges hacen muy explícita esta tendencia al convertir las especulaciones sobre el tiempo en diseños que sugieren dibujos, como el laberinto. Y cuando Escher parece concentrarse más rigurosamente en el estudio del espacio, es decir, cuando se dedica a descubrir las leyes de partición de la superficie, comprende que cada figura surgida de la ambición de reproducir el infinito espacial es también un instante del infinito en el tiempo. En otros grabados suyos es notable el carácter narrativo (por ejemplo, en *Reptiles*) es decir, la ilusión de que las figuras evolucionan, de que transcurre el tiempo. Como habitantes del siglo XX, Borges y Escher han desechado concepciones más antiguas para sustituirlas por la de espacio-tiempo, encarnada con gran poder en sus obras.

En efecto, uno de los cambios más profundos ha ocurrido en las ideas sobre el espacio-tiempo. La divulgación de la teoría de la relatividad fue acompañada por el florecimiento de una amplia literatura de ciencia ficción, que especula con las posibilidades de alterar la sucesión temporal, viajar al futuro o al pasado o descubrir dimensiones distintas; las novelas, películas, comics, programas de televisión y videos que juegan con estas fantasías están dirigidas a lectores y espectadores cuya experiencia del espacio y del tiempo es ya suficientemente compleja y va acompañada, además, de una cultura científica más o menos superficial, que da visos de verosimilitud a las quimeras más audaces. Excede los límites de esta tesis, pero es interesante indagar las interrelaciones entre la ciencia, la divulgación científica y la literatura o las artes plásticas. Al leer una exposición de las ideas de Mandelbrot, por ejemplo, es inevitable preguntarse si éste leyó a Borges, o Borges

a Mandelbrot, o el divulgador a ambos. Algo similar sucede con el uso de los grabados de Escher para ilustrar libros de divulgación científica, como el famoso Göedel, Escher, Bach. Si hemos descubierto tantas coincidencias entre un cuentista y un grabador ¿cuáles los ligarán a un matemático o a un físico? La difusión de las ideas de éstos ¿hasta qué punto es influida por la ficción, por las imágenes artísticas o por las que difunden los medios de comunicación masiva? ¿Cómo es que ideas -o imágenes- similares surgen en personas dedicadas a actividades tan distintas? La hipótesis que insinúa el primer capítulo - estas coincidencias pueden ser explicadas, más o menos satisfactoriamente, por la época- no es sino una idea típica de la misma. Al parecer, en estos años estamos condenados a regresar a la idea del espacio-tiempo, a convertirla en parte de cualquier explicación. Pero, parafraseando a Borges, no sabemos qué cosa son el espacio y el tiempo.

Por lo pronto, podemos notar que la misma obsesión (aunque enmascarada) puede adivinarse en los filósofos de Elea, que acuñaron las imágenes de la esfera infinita y la carrera de Aquiles y la tortuga, modelos del laberinto. Ellos expresaron la opinión (¿es una opinión o un anhelo?) de que el tiempo y el espacio son una mera apariencia -como el mundo visible en cuyos cambios estamos inmersos¹. En el capítulo 3 apuntamos que la ambición de crear un mundo dedicado al pensamiento y a la abstracción era, entre otras cosas, una manera de evadir el cuerpo, el deseo y la muerte, que se adjudican a las mujeres y son imaginados con sus rasgos. Pero, por supuesto, estos dominios considerados femeninos están atravesados por el tiempo, son rostros del tiempo: se les ha opuesto tradicionalmente una realidad eterna,

¹Milic Capek menciona, como exponentes de esta forma de pensar, no sólo a Parménides, sino a Göedel y a los filósofos idealistas (que, como sabemos, fueron una inspiración importante para Borges) Capek 38 y 45-47.

inmutable, incorpórea, más allá de las apariencias y accesible, ante todo, a los varones, en especial a los que renuncian a las mujeres.

Sueño puede verse como una reflexión irónica en torno a esta actitud: en su tumba blanca y negra, geoméricamente calculada, el varón dedicado al pensamiento reposa con la tranquilidad de saber que ningún germen de corrupción puede atacar su superficie marmórea, pulida más allá de la vida. Por desgracia, hasta ahí lo persigue la imagen de la *mantis religiosa*, el emblema de la voracidad femenina que devora a los machos.

A primera vista, las obras de Borges y Escher son realizaciones singularmente logradas del ideal de Elea: son mundos hechos de arquetipos, diseños, estructuras, ámbitos pulidos con precisión para albergar ideas que evolucionan con elegancia. Al alejarse del realismo, ambos se esmeraron precisamente en eso, en lograr lenguajes caracterizados por su precisión geométrica, intelectual. Muchas obras de Escher abarcan numerosas dimensiones espacio-temporales: grabados como *Otro mundo II* o *Relatividad* consiguen, gracias a sus juegos de perspectivas, dislocar la experiencia del espacio y hacer que el espectador dude de su ubicación en él, como hemos visto. Pero también sugieren otra sensación inquietante: la mirada que abarca todas esas dimensiones parece venir de un ojo superior, evidentemente fuera de los límites del espacio y del tiempo. Algo similar sucede con las ficciones de Borges, no sólo en "El Aleph", que ambiciona explícitamente esa mirada divina, sino en otros cuentos donde la especulación en torno al tiempo es también una manera de crear la ilusión de que se lo domina o se le contempla desde fuera: el narrador que puede apreciar el diseño espacio-temporal del que forman parte los dos teólogos enemigos juega con la posibilidad de escapar de él, de dominarlo. Si el tiempo es un laberinto, Borges y



Lazo de unión

Escher se colocan como el Dédalo que lo ha diseñado y conoce sus secretos, capaz de la inteligencia con la que no soñaría la bestial Pasífae.

Está clarísimo que ni Escher es un notable pintor de desnudos de mujer ni Borges un gran creador de personajes femeninos: al contrario, en toda la obra de Escher apenas hay unas pocas caras de mujer, como la de *Lazo de union*, significativamente desligada del cuerpo; lo mismo puede decirse de los cuentos de Borges, donde las mujeres son presencias insignificantes, casuales, salvo en "El Aleph" y en "El Zahir", que empiezan, precisamente, frente a los féretros de mujeres hermosísimas, devoradas por el tiempo y ya colocadas fuera de él. La otra excepción es Emma Zunz, que convierte su sexualidad en un arma asesina. Podríamos afirmar que, siguiendo una tradición milenaria, al refugiarse en el ámbito de los diseños conceptuales Borges y Escher han huido de la angustia del tiempo y de sus cambios rechazando a una de sus imágenes más obvias: la mujer.

Al indagar en las razones de esa identificación se hace evidente que la experiencia del tiempo es dolorosa porque su aprendizaje va ligado a la insatisfacción: la separación entre el deseo y su cumplimiento es, justamente, tiempo. Ese lapso es una de las principales diferencias entre la vida fetal y la que se inicia con el nacimiento; el tiempo empieza como una distancia entre el hambre y el pecho que la colma, entre la presencia y la ausencia de la madre. Quizá por eso la imagen de la mujer se asocia tan fácilmente a la idea del tiempo. Borges y Escher imaginan alternativas a esa sucesión, al espacio-tiempo realista que significa insatisfacción, cambio y muerte. Pero al hacerlo recurren a una metáfora que está también impregnada de angustia, el laberinto.

Ya se ha relacionado esa angustia con el concepto del infinito: la ausencia de límites en el espacio y en el tiempo. Quizá la explicación de que el transcurrir del

tiempo sea angustioso es, precisamente, que impone límites, pero la ausencia de éstos resulta aún más inquietante: la experiencia humana de la realidad afirma que ésta se caracteriza por su finitud; toda racionalidad parte de ese principio; sólo al fijar límites es posible crear o captar un significado, como descubre el narrador de "La Biblioteca de Babel". La ausencia de límites nos lanza a un mundo irreal, al universo de la literatura (o la gráfica) fantástica, amenazante porque no es posible comprenderlo ni actuar en él. Es el infinito concebido como un laberinto cuyas claves desconocemos, el espacio-tiempo de una errancia peligrosa.

Como se recordará, el laberinto comenzó como una figuración de las entrañas maternas, el enigmático espacio-tiempo donde no existen límites, ni lapso entre el deseo y la satisfacción. Este primer significado del símbolo ayuda a comprender su complejidad: por un lado, la ausencia de límites, la experiencia de la unidad, es el éxtasis al que aspiran los místicos. Es la plenitud del Aleph, la felicidad de estar más allá del espacio y del tiempo, fuera de la sucesión temporal y sus desdichas. Pero por otro, el infinito es amenazante también porque regresar a las entrañas maternas sólo es posible, para el común de los mortales, a través de dos vías terroríficas: la locura (un regreso ilusorio) o la muerte (que sólo los vivos imaginan como una madre devoradora). Siguiendo esa lógica, los laberintos prehistóricos ligaban la sexualidad y la muerte, el nacimiento y la resurrección. La versión punitiva del laberinto parece reunir en una sola imagen de pesadilla la experiencia temporal de la errancia y la sensación claustrofóbica de una trampa, un útero-tumba de donde no es posible escapar.

En otras palabras, el intento de huir de la angustia del espacio-tiempo realista conduce alguna vez al éxtasis, pero con mayor frecuencia a concepciones más

amenazadoras o a la necesidad de negar toda realidad al espacio y al tiempo, a considerar que son sólo apariencias. Borges expresó con singular lucidez la conciencia de esta paradoja en uno de los párrafos más citados de su obra, al final de la "Nueva refutación del tiempo:

And yet, and yet... Negar la sucesión temporal, negar el yo, negar el universo astronómico, son desesperaciones aparentes y consuelos secretos. Nuestro destino (a diferencia del infierno de Swedenborg y del infierno de la mitología tibetana) no es espantoso por irreal; es espantoso porque es irreversible y de

hierro.

El tiempo es la sustancia de que estoy hecho. El tiempo es un río que me arrebató, pero yo soy el río; es un tigre que me destroza, pero yo soy el tigre; es un fuego que me consume, pero yo soy

el

fuego. El mundo, desgraciadamente, es real; yo, desgraciadamente, soy Borges.

(OI 187. Las cursivas son de

Borges)

El tiempo es angustioso. Escapar del tiempo es angustioso. Aunque Borges y Escher se inspiraran en el ideal de los filósofos de Elea y procuraran imaginar ámbitos consagrados a los conceptos, inmunes al tiempo, donde la razón pudiera olvidar los accidentes del cuerpo y la muerte, esto no logró librarlos de la sucesión temporal, sino sólo enfrentarlos a la angustia de sus versiones más laberínticas. En esa encrucijada ambos encontraron una solución similar: dominar esa angustia, esa amenaza de sinsentido, convirtiéndola en un diseño. Esto no equivale a huir, sino a transformar. El infinito,

el espacio y el tiempo no son negados, sino que forman parte de una construcción que se refiere a ellos y procura inventarles alternativas: se convierten en temas, en estructuras.

"El tiempo es la sustancia de que estoy hecho": tras procurar refutarlo a lo largo de casi veinte páginas, el final del ensayo se apropia de él. Y, como afirmó Borges respecto a los epigramas de Oscar Wilde, la seducción de este pasaje se debe a que tiene razón. Sólo al renunciar a negar al tiempo y a huir de él es posible comprender que un ser humano es, ante todo, tiempo, alguien que se está haciendo y cambiando, ya que esa es la señal de que vive. Es, también, la posibilidad de ser adulto, más allá de las quimeras que culpan a la mujer de la fatalidad de la muerte y de la angustia del devenir.

Quizá esa es la manera de salir del laberinto, aunque no es fácil creerlo, a juzgar por las obras de Borges y Escher. Al contrario: podría suponerse que, ya bien asido el hilo y descubierta la manera de transitar, la errancia y la edificación de laberintos llegan a ser empresas lúdicas, ejercicios del talento y la inteligencia, desafíos y pruebas de vitalidad. Algo de la alegría de esa victoria se transmite a los lectores y espectadores, que se aficionan a seguir a Borges y a Escher a través de los senderos y sus bifurcaciones seguros de descubrir, inventar, observar o leer numerosas salidas.

BIBLIOGRAFIA

Anzieu, Didier. El cuerpo de la obra. Ensayos psicoanalíticos sobre el trabajo creador. Siglo XXI Editores: México, 1993.

Arnheim, Rudolf. El pensamiento visual. Paidós: Barcelona, 1986.

Bajtin, Mijail. Teoría y estética de la novela. Taurus: Madrid, 1989.

Baker, Rob. "A Modern Metaphor: the labyrinth in contemporary literature." Parabola XVII, 2 (1992): 83-87.

Baudrillard, Jean. Cultura y simulacro. Kairós: Barcelona, 1978.

Borges, Jorge Luis. Atlas. Obras completas. Emecé. Buenos

Aires, 1989.

El Aleph. Emecé: Buenos Aires, 1989.

Discusión. Alianza Emecé: Buenos Aires, 1991.

Ficciones. Alianza Emecé: Buenos Aires, 1975.

Historia universal de la infamia. Alianza Emecé: Buenos Aires, 1983.

El libro de arena. Alianza Emecé: Buenos Aires, 1984.

Otras inquisiciones. Alianza Emecé: Buenos Aires, 1981.

Brilliant, Richard. Portraiture. Harvard University Press: Cambridge, 1991.

Brooke-Rose, Christine. A Rhetoric of the Unreal.
Cambridge Univeristy Press: Cambridge, 1983.

Capek, Milic. "Tiempo-espacio en lugar de espacio-
tiempo." Diógenes 123 (1984): 31-48.

Cruz, sor Juana Inés de la. Lírica personal. Fondo de
Cultura Económica: México, 1976.

Eliade, Mirecea. El mito del eterno retorno. Alianza
Emecé: Madrid, Buenos Aires, 1980.

Ernst, Bruno. El espejo mágico de M.C. Escher. Taschen:
Köln, 1992.

Escher, M.C. Estampas y dibujos. Benedikt Taschen:
Berlin, 1991.

Faris, Wendy B. Labyrinths of language. Symbolic
Landscape and Narrative Design in Modern Fiction. The
Johns Hopkins Univeristy Press: Baltimore and London,
1988.

Foucault, Michel. Historia de la sexualidad. 1.- La
voluntad de saber. Siglo XXI Editores:
México, 1991.

Las palabras y las cosas. Siglo XXI
Editores: México, 1984.

"What is Enlightenment". Waugh.
Posmodernism.

Frank, Joseph. "Spatial Form: Thirty Years After."
Smitten and Daghistany. Spatial form in Narrative.

- Fukuyama, Francis. "¿El fin de la historia?" Doxa. Cuadernos de Ciencias Sociales 1989: (3-12)
- García Ponce, Juan. La errancia sin fin: Musil, Borges, Klossowski. Editorial Anagrama: Barcelona, 1981.
- Gay, Peter. Freud: a Life for Our Time. Doubleday: New York, 1989.
- Gombrich, E.H. Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation. Bollingen Series. Princeton University Press. Princeton, 1989.
La imagen y el ojo. Alianza Editorial: Madrid, 1987.
- Grau, Cristina. Borges y la arquitectura. Cátedra: Madrid, 1989.
- Graves, Robert. La diosa blanca. Alianza Editorial: Madrid, 1986.

Los mitos griegos. Alianza Editorial: Madrid, 1985.
- Groupe Mu. Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image. Éditions du Seuil: Paris, 1992.
- Gubern, Román. La mirada opulenta. Gustavo Gili: Barcelona, 1994.
- Hagberg, Garry L. "On Linguistic and Artistic Relations". Ponencia presentada durante "The New Novel Conference". Elmira College. 1994.

Hawking, Stephen W. Historia del tiempo. Grijalbo: México, 1988.

Hofmannsthal, Hugo von. La carta de lord Chandos. Fondo de Cultura Económica: México, 1991.

Hofstadter, Douglas R. Gödel, Escher, Bach: an Eternal Golden Braid. Vintage Books: New York, 1980.

Hutcheon, Linda. A Theory of Parody. Methuen: New York, 1986.

Jameson, Frederic. Ensayos sobre posmodernismo. Imago Mundi: Buenos Aires, 1991.

Janik, Allan y Stephen Toumlin. La Viena de Wittgenstein. Taurus: Madrid, 1987.

Kant, Immanuel. "An Answer to the Question: What is Enlightenment?" Waugh, Posmodernism, 1992.

Lipovetsky, Gilles. La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo. Barcelona: Anagrama, 1993.

Lyotard, Jean F. La condición posmoderna. México: Rei, 1990.

Mitchell, W.J.T. Iconology: Image, Text, Ideology.

"Spatial Form in Literature: Toward a General Theory." Critical Inquiry, 6,3 (Spring, 1980): 539-567.

Modernidad y Postmodernidad. Compilación y prólogo de Josep Picó. Madrid: Alianza, 1992.

Paz, Octavio. Los hijos del limo. Seix Barral: Barcelona, 1974.

Petrarca, Francesco. Poesía completa. Libros Río Nuevo: Barcelona, 1979.

Pimentel, Luz Aurora. "El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa." Copias fotostáticas. UNAM, 1994.

Postmodernism. Edited by Patricia Waugh. Edward Arnold: London, 1993.

Rodríguez Monegal, Emir. Borges, una biografía literaria. Fondo de Cultura Económica: México, 1987.

Ronse, Henri. "Le labyrinthe, espace significatif." Cahiers Internationaux de Symbolisme 9-10 (1965-66).

Scholem, Gershom. La Cábala y su simbolismo. Siglo XXI Editores: México, 1992.

Spatial Form in Narrative. Edited by Smitten, Jeffrey R. and Ann Daghistany. Cornell UP: Ithaca and London, 1981.

The world of M.C. Escher. Edited by J.L. Locher. Abradale Books: New York, 1988.

Urraca, Beatriz. "Wor(1)ds Through the Looking Glass: Borges's Mirrors and Contemporary Theory." Revista Canadiense de Estudios Hispánicos. XVII, i (Otoño 1992): 153-176.

Vázquez, María Esther. Borges: imágenes, memorias, diálogos. Monte Avila Editores: Caracas, 1977.

Walker, Barbara G. The Woman's Encyclopedia of Myths and Secrets. Harper & Row Publishers: San Francisco, 1983.

Weisz, Gabriel. Tribu del infinito: un estudio sobre las matemáticas, la antropología y la representación. Árbol Editorial: México, 1992.

Zavala, Lauro. "La ciudad como laberinto." La Jornada Semanal 249 (Marzo 1994) 34-37.