

ANALOGÍAS DE LA INVENCIÓN. M.C. ESCHER Y JORGE LUIS BORGES

La litografía de M.C. Escher titulada *Drawing Hands* (1948), correspondiente a su ciclo holandés, es una analogía icónica de la *Weltanschauung* borgesiana en la medida en que, como expresa Saúl Yurkievich, “La forma en Borges (...) no es mero continente; ella participa también de la sustancia”¹. Empezar abordajes comparatistas de la obra de este ‘poeta circular’ con manifestaciones pictóricas se justifica desde el momento en que, según el creador de *Otras inquisiciones*, “Todo lenguaje es de índole sucesiva, no es hábil para razonar lo eterno, lo intemporal”². Así, el decurso sintagmático intrínseco al lenguaje verbal opera contra la voluntad artística de representación de lo absoluto, e incluso entorpece la posibilidad de pensarlo: “arribo, ahora, al **inefable** centro de mi relato; empieza, aquí, mi desesperación de **escritor**”³ expresa Borges en *El Aleph*, cuando su personaje homónimo se propone la tarea de reconstruir el universo contenido en una esfera tornasolada. También para el narrador de *La biblioteca de Babel* “hablar es incurrir en tautologías”, pues se repiten *flatus vocis*, palabras inútiles, sin tocar lo esencial.

Las restricciones del lenguaje escrito o hablado para aprehender la realidad son una dominante, en el sentido de Jakobson, en la obra borgesiana: nos conectan directamente con la pugna medieval entre realistas y nominalistas,

¹ Saúl Yurkievich: *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*. Barcelona, Edhasa, 2002, p.174.

² Jorge Luis Borges: *Otras inquisiciones*. Buenos Aires, Sur, 1952, p. 210.

³ Las negritas son mías.

cuyo debate Borges ficcionalizará en *Funes, el memorioso*.⁴ ¿Las palabras nos acercan o nos alejan de la realidad? ¿Son meros nombres inexactos? ¿Groseras simplificaciones? En esto Borges será platónico: el poeta está impedido para ser portavoz de la verdad, pues su arte es un reflejo de reflejos. Su instrumento de observación es un prisma que la distorsiona, no una lente fiel.

También son estas restricciones ‘desesperantes’ del lenguaje que empujan al yo poético/narrador borgesiano a la búsqueda de la imagen o analogía para completar el abanico defectuoso de la significación (de la denotación), por lo que apela al repertorio de otras artes. Un ejemplo es el reiterado vocablo *contrapunto*, que utiliza Martín Fierro al desafiar al moreno en *El fin*: la apelación “dejá en paz esa guitarra que hoy te espera otra clase de contrapunto” convoca al lector a imaginar dos cuerpos a punto de trabarse en la contienda, en un rincón de la pampa, como dos líneas melódicas independientes se superponen y entreveran en un pentagrama barroco. Esta estrategia permite trascender las limitaciones sucesivas, temporales, del discurso con miras a despertar, en la mente del lector, asociaciones simultáneas con realidades análogas pero remotas.

Acerca de las diferencias entre las artes visuales y las escritas, “los tejidos mitopoéticos que piensan en la profundidad y verdad de la

⁴ El narrador explica que Ireneo Funes “era casi incapaz de ideas generales, platónicas” y que hasta “le costaba comprender (...) el símbolo genérico *perro*”.

representación le han concedido desde siempre al mundo de las formas y de las *figurae* una suerte de monarquía en lo que es el régimen de la mimesis de ese mismo real. El propio ritmo secuencial de la lectura de signos tipográficos empuja a la pérdida de significación, frente a la simultaneidad estructural y orgánica que alcanza la visión de imágenes⁵. Las pretensiones de unidad y síntesis cuasi pictóricas en la obra madura de Borges derivan no sólo de su adhesión temprana al Ultraísmo⁶, del que luego reniega pero que decanta en su obra, sino también de la “economía y concisión propias de la sintaxis inglesa”⁷, por herencia familiar. Quizá la posibilidad de analizar su cosmovisión literaria en una única imagen pictórica se deba a que “cada página suya contiene toda su obra, como uno de esos objetos fractales que repiten su estructura creando geometrías tan hermosas como extrañas”⁸. Tal vez obedezca a la frustrada aspiración de pin-celar absolutos.

Son numerosas las correspondencias entre la pintura de Escher y la poética (en el sentido amplio de *poiesis*, creación) borgesiana. Elementos que se reiteran en ambas y que se presentan interconectados, nunca aislados, son el problema de la identidad personal, la representación del infinito, la imagen recurrente del doble, los obstáculos del conocimiento, los ecos del agnosticismo, la apelación a paradojas y aporías, la predictibilidad matemática, la *mise en abîme*, las perplejidades, la estructura

circular y silogística, los contrarios complementarios, las variaciones sobre un mismo motivo y la concepción sobre la condición humana.

Hands drawing de Escher nos revela dos manos que se auto-procrean mutuamente y que forman una cinta de Möbius, es decir, una única superficie con sólo un borde y una cara no orientable. Son manos simétricas y enfren-tadas, casi idénticas, que, al dibujarse, componen una esfera imperfecta e irregular, fractal⁹, dada la curvatura de ambas muñecas vol-cadas al esfuerzo de sostener el lápiz y cumplir su laboriosa actividad de gestación. No obstante, no deja de ser un motivo geométrico. La técnica de composición persigue deliberadamente el efecto de tridimensionalidad del plano: la sensación de profundidad se logra por el uso del claroscuro y de la perspectiva. Aquí, Escher apela al procedimiento de *mise en abîme* o *puesta en abismo*, definida por André Gide pero utilizada desde hace siglos en pintura (por Diego Velázquez, Jan van Eyck, entre otros), más tarde incorporada a la literatura (por William Shakespeare, Oscar Wilde, Michel Butor, Jean Anouilh, Julio Cortázar, Gabriel García Márquez, el propio Borges, y la lista es extensa). La abismación se produce porque la mano que pinta es, a su vez, mano pintada. De esta forma, se entabla un juego especular entre el cuadro que el espectador observa y la hoja de papel representada dentro del cuadro. Pierden nitidez los límites entre realidad y representación gracias a una metamorfosis de los materiales (carne y papel).

En un nivel subliminal, la imagen plantea una visión personal (y epocal) sobre el origen del hombre. Se podría realizar una confrontación *tête à tête* con el fresco *La creación de*

⁵ Fernando Rodríguez de la Flor: “El impacto de los Visual Studies y la reordenación del campo de disciplinas del texto en nuestro tiempo”. En: *Hispanic Issues Online*. Minnesota: University of Minnesota, 2007, p.66.

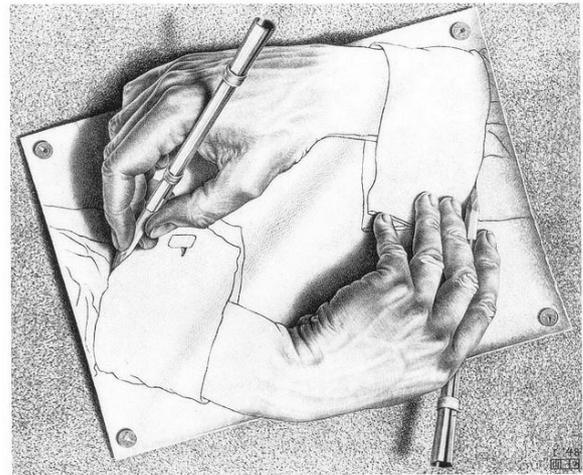
⁶ En la revista porteña *Nosotros*, en 1921, predica la tachadura de las frases medianeras, los nexos y los adjetivos inútiles, la abolición de los trebejos ornamentales, y la síntesis de imágenes.

⁷ Gloria Videla de Rivero: “La dirección criollista de la vanguardia”. En Carlos García y Dieter Reichardt (Eds.): *Las vanguardias literarias en Argentina, Uruguay y Paraguay*. Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2004, p. 229.

⁸ Jorge Luis Borges: *Ficciones*. Barcelona, Bibliotex, 2001, p.2. La cita corresponde al prólogo de José Luis Rodríguez Zapatero.

⁹ Los cuerpos fractales tienen una forma desigual o irregular que dificultan su medición a través de la geometría tradicional. La fragmentariedad, la irregularidad y la construcción azarosa son atributos, por ejemplo, de las obras abiertas caracterizadas por Umberto Eco, entre las que podemos citar los móviles de Calder, el proyecto *Livre* de Mallarmé, el *Klavierstück* de Stockhausen, entre otros.

Adán pintado por Miguel Ángel en la Capilla Sixtina. Allí vemos un Dios anciano que estira su mano hasta casi tocar con su dedo índice el índice de Adán e infundirle la chispa de la vida. En la disposición de los cuerpos de Adán y de Dios también existen notables simetrías, físicas y espaciales, con objeto de representar el pasaje 1:27 del Génesis bíblico según el cual el hombre fue hecho a imagen y semejanza de su creador. En términos estéticos, es la coronación de la filosofía renacentista, de corte antropocéntrico. No obstante, Dios ocupa un cuadrante superior; Adán uno inferior. Uno da vida, el otro la recibe. La direccionalidad de la creación es indudable.



Siglos más tarde, Escher retrataría un panorama necesariamente distinto, sin epifanías. A finales de la posguerra, camino a la posmodernidad, tras el cimbronazo deconstructivo de Nietzsche, quien -con ecos de Hegel- había anunciado en el siglo XIX la muerte de Dios, y, con ella, la pérdida de la autoridad moral singular y el sentido vital único -convertidos en un espejo roto cuyos pedazos reflejan perspectivas individuales válidas-, el dibujante holandés elige plasmar manos desmembradas, sin cuerpo. Concibe un método fantástico de procreación, evitando las vías de reproducción naturales, donde no existe una jerarquía superior a la raza humana: la voluntad genésica ya no es patrimonio exclusivo de la divinidad. Se trata de un génesis degradado (una “humillación incomparable”, un “vértigo”): la mano nace por voluntad de otra mano, que no sólo tiene idéntica apariencia humana, sino que también brota de un puño dibujado, como reproducción de una reproducción. Tales nacimientos fantásticos generan una paradoja, por definición irresoluble, derivada de una perplejidad temporal: ¿qué mano brotó primero, si la existencia de una depende de la existencia previa de la otra? Así se actualiza el dilema del huevo y la gallina, discutido desde los tiempos de Aristóteles. En el dibujo de Escher no hay salto de nivel, primer motor inmóvil, esperanza ni explicación sobre el origen ni el destino humanos.

Ambas manos nacen en una posición espejada. La dualidad, los desdoblamientos y la repetición son motivos constantes en la producción del artista holandés.¹⁰ Una somera enumeración de títulos y temas de su obra pictórica nos resultarán útiles para introducir las numerosas correspondencias y afinidades con la producción literaria borgesiana. En 1928 pinta una madera titulada *Babel Tower*, correspondiente al período italiano (1922-1935), y años después la litografía *Hand with Reflecting Sphere*, de 1935, donde nuevamente acude al procedimiento de puesta en abismo, así como a la elección de una mano como punto de ‘pasaje’ entre ambos planos de la realidad representada, y a la presencia de una esfera espejada. Durante el ciclo suizo y belga (1935-1941), dibujó la litografía *Cycle*, donde una secuencia de hombrecillos idénticos desciende escaleras simétricas y cae al abismo. En el transcurso del período holandés pinta maderas con motivos de reptiles que se persiguen en una trayectoria elíptica y criaturas aladas que atraviesan un espejo (*Magic mirror*, 1946). Seguirá diseñando motivos con espirales y círculos, como en *Spirals* (1953), galerías con ventanas refulgentes que multiplican el espacio físico y guardas con cintas de Möbius de diversos colores.

¹⁰ Se puede acceder al repertorio completo de la obra del pintor y dibujante en su página oficial <http://www.mcescher.com/>

Existe una coincidencia no sólo temática, sino también cronológica entre la producción del argentino y la del holandés. Las narraciones borgesianas donde la presencia del doble es central pertenecen a la década del '40: *Ficciones* se publica en 1944 e incluye cuentos de 1941, pertenecientes a *El jardín de los senderos que se bifurcan*, mientras que *El Aleph* data de 1949, un año después de *Hands drawing*. La colección de narraciones *El informe de Brodie*, donde también aparecen ecos del mismo motivo, es posterior (1970). Sin embargo, este tópico campea su producción poética completa, excepto la etapa de experimentación vanguardista, aunque se intensifica su utilización en los poemarios *El hacedor* (1960) y *El otro, el mismo* (1964).

Un repaso de este motivo nos remite a los contrarios complementarios del relato policial *La muerte y la brújula*, donde Erik Lönnrot y Red Schalach se desafían en una competencia intelectual en que los roles de detective y criminal se terminan invirtiendo en relación a las expectativas del género. A su vez, Scharlach asume nuevas identidades ("un tal Guinzburg o Guinzberg"). La similitud fonética nos permitiría emparentar a dos personajes de *El jardín de los senderos que se bifurcan*, llamados Stephen y Ts'ui Pên. Lo mismo ocurre en *La otra muerte*, entre Pier Damiani y Pedro Damiani (sobre este último existen dos versiones acerca de su final: la histórica, que murió cobarde, y la literaria, que murió valiente). En *La espera*, un italiano anónimo adopta el nombre de su enemigo, Alejandro Villari. Pierre Menard es el doble de Miguel de Cervantes Saavedra, autores de distintos *Quijotes* aunque sus libros no difieran en una sola coma, de manera tal que el relato tensa hasta el extremo de la literalidad el concepto figurado de lector-creador (recurso privilegiado del género fantástico), y así anticipa la Teoría de la Recepción. En *La forma de la espada*, el Inglés de la Colorada es en realidad el irlandés John Vincent Moon, primero narrado como víctima y luego confesado victimario en un desdoblamiento narrativo. Además, Moon es identificado con el traidor bíblico, pues "cobró los dineros de judas y huyó al Brasil", lo cual a su vez conecta con *Tres versiones de Judas*, donde se

intercambian los roles de Judas y Jesucristo en relación al protagonismo de la redención. El narrador lo resume así, en un pasaje platónico: "El orden inferior es un espejo del orden superior; las formas de la tierra corresponden a las formas del cielo; las manchas de la piel son un mapa de las incorruptibles constelaciones; Judas refleja de algún modo a Jesús." La misma condición de héroe y traidor se conjuga en el cuento *Tema del traidor y del héroe*, donde aparecen dos versiones acerca de a qué personaje deberíamos atribuir ese papel, si a Kilpatrick o a Nolan, dependiendo de si aceptamos la opinión pública o la verdad ofrecida en el interior del texto. En *Deutsches requiem* es el nazi Otto Dietrich zur Linde quien mata a David Jerusalem pero con él se identifica: "Yo agonice con él, yo morí con él, yo de algún modo me he perdido con él". Al soberbio Rey de Babilonia se opone el justo Rey de Arabia en el aparentemente censurado *Los dos reyes y los dos laberintos* de la colección de Galland. También encontramos paralelismos en los destinos de personas desconocidas, pertenecientes a distintas épocas, como en *Historia del guerrero y la cautiva*: "Mil trescientos años y el mar median entre el destino de la cautiva y el destino de Droctulft. Los dos, ahora, son igualmente irrecuperables (...) Acaso las historias que he referido son una sola historia. El anverso y el reverso de esta moneda son, para Dios, iguales". Ni siquiera los cuentos criollistas de base gauchesca se libran de la especulación metafísica. La frecuencia con que se utiliza el adjetivo indefinido *otro*, que carga con la ambigüedad propia del deíctico, abunda en relatos como *El fin* o *Biografía de Tadeo Isidoro Cruz*: "Cumplida su tarea de justiciero, ahora era nadie. Mejor dicho era el otro: no tenía destino sobre la tierra y había matado a un hombre" reflexiona el moreno vengador de su hermano muerto, súbitamente convertido al papel temático de antagonista. Y el sargento Cruz "comprendió que el otro era él", como en una auténtica anagnórisis, identificado con el desertor Martín Fierro. También en *La intrusa*, cuento de *El informe de Brodie*, los hermanos Eduardo y Cristián Nelson comparten parentesco, mujer, amor y culpa.

El denominador común de este extenso pero simplificado inventario es que la razón de ser de los citados personajes borgesianos deriva de la existencia necesaria de un par, que puede ser opuesto o complementario. Sin traidor no hay héroe, sin criminal no hay detective, sin autor no hay lector, sin soñador no hay criatura.

Pero este énfasis no se agota en un mero motivo literario. Subyace una concepción filosófica acerca de la condición humana que motiva la ficcionalización, como en la mayoría de la narrativa borgesiana. Como indiqué al principio, no es posible aislar temas y motivos de su obra porque son como haces transversales que se interceptan en un todo coherente. Así, el tema del doble se vincula con el problema de la identidad personal con base en una concepción acerca de la condición humana que se remonta al humanista francés Michel de Montaigne, retomada y reconstruida con distinto signo por uno de los 'precursores' de Borges, Arthur Schopenhauer, como *condición humana sufriente*.

En su ensayo *Del arrepentimiento*, al que Erich Auerbach dedica un capítulo de su *Mimesis*, Montaigne afirma: "Los demás forman al hombre: yo lo recito como representante de uno particular (...) Yo propongo una vida baja y sin brillo, mas para el caso es indiferente que fuera relevante. Igualmente se aplica toda la filosofía moral a una existencia ordinaria y privada que a una vida de más rica contextura; cada hombre lleva en sí la forma cabal de la humana condición."¹¹ En esta línea hay que sintonizar el motivo del doble de la narrativa de Borges, palpable más claramente en numerosos versos como: "¿Cuál de los dos escribe este poema/ de un yo plural y de una sola sombra?" (*Poema de los dones*), donde se vislumbra el desdoblamiento entre sustancia (individual) y esencia (colectiva). O en *Poema conjetural*, donde es la condición humana la que le permite reconstruir -conjeturar- en primera persona la muerte de Narciso Laprida:

"En el espejo de esta noche alcanzo/ mi insospechado rostro eterno. El círculo/ se va a cerrar. Yo aguardo que así sea". Podríamos pensarlo como un razonamiento de tipo silogístico: si todos los hombres somos, en esencia, un solo hombre, y Narciso Laprida es un hombre que está muerto, entonces yo también estoy muerto. Ergo, puedo conocer su muerte, reconstruirla y cantarla.

Influido por el pesimismo de Schopenhauer, los hombres estamos hermanados por una caída ineludible (como los hombrecillos del cuadro *Cycle*, de Escher, que se precipitan al abismo): "Somos Edipo y de un eterno modo/ la larga y triple bestia somos, todo/ lo que seremos y lo que hemos sido" (*Edipo y el enigma*). Elige al rey tebano como prototipo de la peripecia, por su cambio abrupto de suerte, en sentido negativo. Y lo traslada al destino de la humanidad.

Todo lo dicho hasta el momento converge en un relato-llave de la cosmovisión filosófico-literaria borgesiana, como es *Las ruinas circulares*. Al igual que las criaturas fantásticas de Escher pueden atravesar espejos, Borges elige citar *Through the Looking-Glass*, de L. Carroll, como epígrafe para su cuento. Este paratexto se convierte en una apelación al lector representado ("And if he left off dreaming about you...") y, a su vez, empalma con el desenlace del texto. De esta forma, a diferencia de *Hands drawing* de Escher, el paratexto sí ofrece en el cuento la posibilidad de un salto de nivel (una 'esperanza', vocablo caro al autor) dado que el pronombre *he* podría funcionar como endófora (sea catáfora o anáfora, pues la estructura del relato es circular) y entonces el referente podría ser un soñador/simulacro de la cadena, pero también podría operar como exófora, y entonces el tácito referente sería Dios. Dada la cláusula condicional "If..." no deja de ser un interrogante sobre el origen (y el destino) de la existencia humana, pero al menos evita ocluir lecturas. Si es capaz de soñarlos, entonces Dios debe necesariamente (cartesianamente) existir. Aunque se trate de la deidad cruel de las cosmogonías gnósticas.

¹¹ Michel de Montaigne: *Ensayos: seguidos de todas sus cartas conocidas*, Buenos Aires, Aguilar, 1962, p 181.

De esta forma, al motivo del doble, al problema de la identidad personal y a la concepción sobre la condición humana se agrega el obstáculo del conocimiento, por lo que podríamos concluir que la ontología fantástica borgesiana es inseparable de la gnoseología. El suyo es un agnosticismo epistemológico que siempre conserva una ‘elegante esperanza’, a la espera de un ‘milagro secreto’, pero que fatalmente desemboca como las postergaciones kafkianas. No obstante, los personajes no escatiman esfuerzos por desentrañar la *Ur-Sprache* o perseguir el Catálogo de Catálogos donde se cifran las claves del universo, “la aclaración de los misterios básicos de la humanidad: el origen de la Biblioteca y del tiempo” (*La biblioteca de Babel*).

Se torna evidente el paralelo entre las manos que se dibujan y los magos que se sueñan unos a otros para poder existir. La estructura circular del texto encuentra su correlato en la cinta de Möbius. Son coincidentes también los métodos de procreación fantástica y curiosa paternidad a los que asistimos en el cuadro y en el relato.

La idea de circularidad no sólo se vislumbra en *procesos* (la gestación del ‘progenitor’, el decurso de las estaciones o los ciclos del día, como en el poema *La noche cíclica* que Borges dedicó a Silvina Bullrich: “Lo supieron los arduos alumnos de Pitágoras/ los astros y los hombres vuelven cíclicamente”), sino también en *escenarios* (las ruinas de los templos quemados, la “torre circular en el fondo” que se describe en *El acercamiento a Almotásim*) y en *objetos* (el Zahir, el Aleph). En *Las ruinas...*, el argumento está teñido del influjo del idealismo subjetivo de Berkeley, pues nuevamente Borges tensa hasta la literalidad la idea de que *ser es ser percibido* por una mente. De esta forma, es perfectamente viable que los magos den la vida por acción de la voluntad de soñar. Borges “presupone, como Schopenhauer, que el tiempo y el espacio son proyecciones mentales; el mundo existe en tanto se lo piensa, para no desaparecer, de una voluntad que constan-

temente se lo represente”¹². Y en este planteo del ser humano como *natura naturans* también se perciben ecos de la antropogonía del *Popol Vuh*. El poema “Al hijo” condensa las ideas hasta ahora explicadas:

No soy yo quien te engendra. Son los muertos.
Son mi padre, su padre y sus mayores,
Son los que un largo dédalo de amores
Trazaron desde Adán y los desiertos
De Caín y de Abel, en una aurora
Tan antigua que ya es mitología,
Y llegan, sangre y médula, a este día
Del porvenir, en que te engendro ahora.
Siento su multitud. Somos nosotros y,
Entre nosotros, tú y los venideros
Hijos que has de engendrar. Los postrimeros
Y los del rojo Adán. Soy esos otros,
También. La eternidad está en las cosas
Del tiempo, que son formas presurosas.

Las repeticiones constituyen otro elemento afín a la producción de Escher y Borges. Según Yurkievich, “para acentuar su afán de configurar el lenguaje, a menudo extrema la delimitación formal imprimiendo a los poemas un movimiento circular, un andamiaje hecho de ocultas simetrías y de reiteraciones. A una concepción cíclica de la realidad corresponde una forma cerrada, donde el verso inicial es el mismo que el final”¹³. También sus relatos son pródigos en este recurso: en el *El Sur* leemos que “A la realidad le gustan las simetrías y los leves anacronismos”, en *La casa de Asterión* “todas las partes de la casa están muchas veces, cualquier lugar es otro lugar. No hay un aljibe, un patio, un abrevadero, un pesebre; son catorce (son infintos) los pesebres, abrevaderos, patios, aljibes” y en *La muerte y la brújula*, la quinta de Triste Le Roy “abundaba en inútiles simetrías y en repeticiones maniáticas”.

El procedimiento de puesta en abismo es adoptado, por ejemplo, en *El hombre en el*

¹² Saúl Yurkievich: *Fundadores... Op. cit.*, p. 184.

¹³ Saúl Yurkievich: *Ibid*, p. 181.

umbral. Allí, Christopher Dewey cuenta a Borges y a Bioy Casares una anécdota, reconstruida por Borges narrador: hay un micro-relato (el del viejo) incluido dentro de un relato mayor (el proceso del juicio de Glencairn y su muerte).

Por último, mencionaré una última coincidencia entre la producción de Escher y la de Borges, entre todas las que se podrían continuar enumerando (como la postulación de la inmortalidad y el infinito). Antes indiqué la presencia, en *Hands drawing*, de una paradoja derivada de una perplejidad temporal: ¿qué mano brotó primero, si la existencia de una depende de la existencia previa de la otra?

Estos razonamientos irresolubles encuentran afinidad en las paradojas que Borges - admirador del escritor, filósofo y matemático Bertrand Russell, que inventó paradojas célebres como la del barbero- incorporó a su prosa. Un ejemplo es el microrrelato *El adivino*:

“En Sumatra, alguien quiere doctorarse de adivino. El brujo examinador le pregunta si será reprobado o si pasará. El candidato responde que será reprobado”.

MARISA MARTÍNEZ PÉRSICO
UNIVERSIDAD DE SALAMANCA
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES