

# Borges y Escher: más allá del realismo



ADRIANA GONZÁLEZ MATEOS

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

Borges: *El libro de arena*

**N**i las palabras ni las imágenes “copian” la realidad ni lo gran 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, la réplica y el diálogo 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. Esta protesta coincidía con el florecimiento de un realismo

que durante los dos mil quinientos años posteriores ha sido considerado clásico. La pintura y la escultura habían hecho tales progresos al imitar lo real, que el filósofo creía necesario subrayar que sólo eran capaces de crear ilusiones, un mundo de espejos hecho para engañar a los sentidos, ya de por sí engañosos; el amante de la verdad la busca más allá de lo aparente.

El afán de lograr la ilusión de realidad, la perfecta *mimesis*, había sido durante siglos una ambición y acumulando recursos para conseguirla, como recuerda Gombrich:

In antiquity the conquest of illusion by art was such a recent achievement that the discussion of painting and sculpture inevitably centered on imitation, *mimesis*. Indeed it may be said that the progress of art toward the goal 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.

La admiración que suscitaba esa capacidad se refleja en leyendas como la de Zuxis y los pájaros que iban a picotear sus frutas pintadas. Uno de los mayores hitos en esta evolución ocurrió en el Renacimiento, con 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. 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 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 desenfocados, 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 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 suele recurrir a la distorsión de

la perspectiva, como sucede en la obra de Escher, que utiliza sus principios 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 artificio que contiene.

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 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; sólo 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 los recursos necesarios para crear la ilusión de la *tranche de vie*.

Conseguir el efecto de realidad en un relato (es decir, la *ilusión mimética*) requiere, en primer lugar, la creación de un espacio funcional formado con palabras que remiten a

## ENTRADA SALIDA



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 describir las 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 accio-

nes, cuyo encadenamiento dibuja una identidad coherente que contrasta con la de los otros; cada uno limita y ayuda a definir a los demás en la medida en que choca con ellos. "Hombre de la esquina rosada" narra el enfrentamiento entre un cobarde, un valiente y un tercer personaje que busca su definición entre los 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 protagonistas, Borges no sólo transmite su retrato, sino el carácter y el habla de otro, que funge como narrador. Un recurso 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 sí 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.<sup>1</sup>

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: 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. 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*. "Hombre de la esquina rosada" es fiel a esa concepción del tiempo; 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; un

<sup>1</sup> Borges citado por Emir Rodríguez Monegal, *Borges, una biografía literaria*, FCE, México, 1993, p. 184. Aunque aquí Borges se refiere a *El tamaño de mi esperanza*, la misma tendencia puede observarse en "Hombre de la esquina rosada".

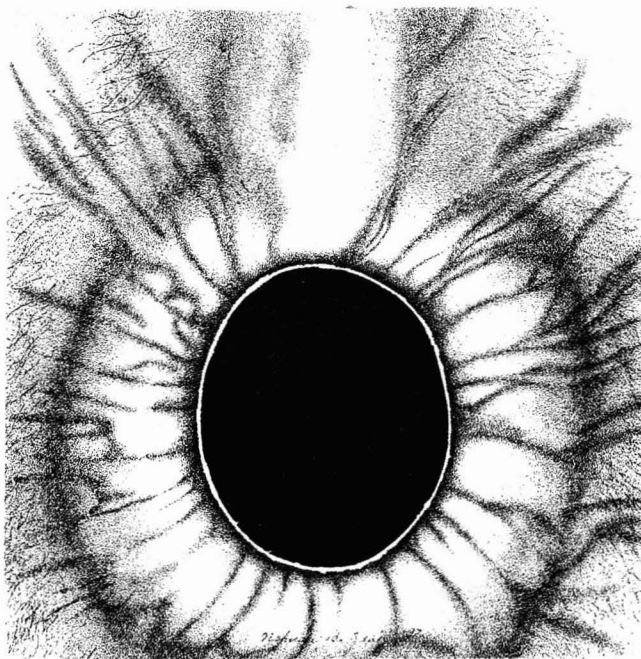
principio de selección elige lo que debe narrarse, en qué orden y a través de qué formas discursivas. Ese filtro a través del cual pasa la historia es la perspectiva narrativa; del mismo modo que la perspectiva pictórica ordena los objetos y los subordina a la mirada que sirve de eje a la composición, 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. 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 involuntarios en el desafío que se supone el suceso central del relato) tratan con indiferencia o desdén. 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 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.”<sup>2</sup>

En efecto, en los años siguientes no dejaría de referirse con esa mezcla de incomodidad e ironía al realismo, “género artificial si los hay”. Convencido del carácter ilusorio del mundo, se proponía escribir ficciones que lo pusieran en evidencia, en vez de crear la apariencia de una realidad que le parecía engañosa o precaria. Dedicó muchos ensayos a criticar los métodos y recursos realistas y a definir, por rechazo a ellos, el estilo que estaba construyendo. Una de las formu-

laciones 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, 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”. Por ello,

## SALIDA ENTRADA



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”. 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

<sup>2</sup> Borges citado en *Ibid.*, 229.

es accesoria; la literatura es siempre una sola” 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”.

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*”.

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. 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 corroee las palabras antes de transmitirse al mundo nombrado por ellas. Despojado 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.

Los lenguajes creados por Borges y por Escher al rechazar el realismo tienen numerosos puntos de contacto: 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 las estructuras abismales, que lejos de ser meros recursos pictóricos o literarios se transforman en un modo privilegiado para interrogar las relaciones entre lo ficticio y lo real y conducen 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, y por otro, la decisión de crear un significado, de acceder a un instante en el que las contradicciones sean superadas y, más allá de las limitaciones perceptivas, sea posible una comprensión total de la realidad, la experiencia del narrador de “El Aleph”.

Tanto Borges como Escher recurrieron con frecuencia a la imagen del laberinto, que les sirvió para simbolizar estas angustias o para ensayar maneras de escapar de ellas. Quizá no es difícil 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. ♦