
Ensayo



Premio, Concurso XXVI

ESPEJOS Y LABERINTOS: BORGES Y ESCHER

Adriana González*

*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.
Jorge Luis Borges, *El libro de arena*¹*

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, p. 157). Ocasionalmente aparece un detalle rojo o amarillo; los rombos de “La muerte y la brújula” son “turbiamente amarillos, verdes y rojos” (F, p. 162), pero los pocos colores que Borges menciona 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 grises estaba perdiendo la vista, pero quizá no es inútil pensar que eligió esa falta de cromatismo. “Cuando escribo, procuro apartarme de sentimientos personales”,² afirmó alguna vez, y al describir a Valéry como símbolo lo elogió porque “en un siglo que adora los caóticos ídolos de la sangre, de la tierra y de la pasión, prefirió siempre los lúcidos placeres del pensamiento y las aventuras del orden” (OI, p. 78).

* *Maestría en Literatura Comparada, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.*

Imaginemos un artista gráfico que eligiera el blanco y el negro aunque no sufriera afecciones oftálmicas: Escher.³ En su obra y en la de Borges el resultado es la apariencia abstracta, mental, del universo narrado o grabado. Los colores son similares a otros “rasgos circunstanciales” cuya acumulación merecía cierto desdén de Borges, porque “descreo de los métodos del realismo, género artificial si los hay” (LA, p. 25). Blanco y negro: primer paso hacia una metamorfosis.

La palabra METAMORPHOSE, blanca sobre fondo negro, se convierte en una cuadrícula que llega a ser un tablero de ajedrez. Una de las torres 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 transforman en pájaros blancos, grises y negros. En pleno vuelo se convierten en triángulos, estos en so-bres, otra vez en aves, caballos, peces, barcos, abejas, reptiles y flores, que vuelven a dar lugar a la cuadrícula y a su origen: METAMORPHOSE, posible gracias a la abstracción geométrica. En su avance hacia la metamorfosis, cada figura pierde rasgos realistas, se reduce a sus contornos y se aproxima al arquetipo (Lámina 1).⁴

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, p. 145). A continuación llama falacia y juego de formas a este mecanismo cuya eficacia narrativa no pondría en duda.

El proceso de abstracción desemboca en la nada; un poco más consistentes que la nada son los sueños, materia que sirve al protagonista de “Las ruinas circulares” para modelar un hombre, pero no lo salva de descubrir que es, a su vez, el sueño de otro. El círculo de la mano que dibuja la mano que la dibuja se convierte en la figura del laberinto donde podría quedar atrapado el artista (Lámina 3). Dios, el Ser, la Naturaleza y el Universo han sido descritos como “una esfera infinita, cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna” (OI, p. 16). Si esta imagen pareció “espantosa”, “un laberinto y un abismo” (OI, p. 16) a Pascal, a Borges le parece inevitable la asociación entre el monstruo y el laberinto⁵ y éste, un símbolo evidente de “la perplejidad... una de las emociones más comunes de mi vida”.⁶

La quinta de Triste-le-Roy, la Ciudad de los Inmortales, la casa de Asterión y la de Abenjacán el Bojarí, la Biblioteca de Babel: espacios donde las nociones de perspectiva, arriba y abajo, horizontal y vertical pierden sentido: “Este palacio es fábrica de dioses (...) Los dioses que lo edificaron han muerto (...) Los dioses que lo edificaron estaban locos” (A, p. 14).⁷

El espacio se ramifica y se retuerce para reflejar otro asombro: el del tiempo, “un sinuoso laberinto creciente que abarcara el pasado y el porvenir” (F, p. 107). Un grabado donde hay tres puntos de fuga, en vez de uno, puede hacernos pensar que “los dioses que lo edificaron estaban locos”, Borges especuló una y otra vez con la posibilidad de ficciones donde cada acto, en vez de ser un punto

entre el pasado y el futuro, fuera un nudo en la red de incesantes bifurcaciones, abierto a innumerables porvenires, a pasados incontables.⁸ El viaje a través del tiempo era, según él, uno de los cuatro procedimientos de la literatura fantástica,⁹ menos clara era su topografía. En repetidas ocasiones. Borges se rebeló contra la idea de que el tiempo transcurre linealmente: tal vez no existe fuera de cada instante presente,¹⁰ alguno de sus personajes altera el pasado,¹¹ otro vive un segundo que dura un año,¹² muchos cuentos muestran la conjunción de instantes idénticos a través de siglos o milenios,¹³ porque dos instantes repetidos bastarían para “desbaratar y confundir la historia del mundo” (OI, p. 185), para refutar el tiempo y, con él, la identidad personal: si los instantes coinciden, un hombre es todos los hombres,¹⁴ de manera similar, el Aleph es el punto donde convergen todos los puntos del espacio, sin confundirse, tal vez como “aquel momento de la dicha en que cada uno es los dos” (LA, p. 33).¹⁵

Erik Lönnrot alega la objeción fundamental a estos laberintos: son inútilmente complejos, pues una sola línea recta, subdividida hasta el infinito, basta para perder a los filósofos (F. pp. 162-163) y para fascinar a Borges, que remontaba su interés por la metafísica al momento en que su padre, con ayuda de un tablero de ajedrez, le había explicado la paradoja de Aquiles y la tortuga.¹⁶ Una fascinación similar se ilustra en los grabados dedicados a explorar la partición del espacio y la subdivisión de una forma hasta lo infinitamente pequeño (Lámina 9).

Una variante del infinito es el libro de arena, de cuyas páginas numeradas arbitrariamente “ninguna es la primera; ninguna, la última”, pues “si el espacio es infinito estamos en cualquier punto del espacio. Si el tiempo es infinito estamos en cualquier punto del tiempo” (LA, p. 97) o en cualquier galería de la Biblioteca de Babel.¹⁷ “El número de símbolos ortográficos es veinticinco” (F, p. 91) y los libros de la biblioteca contienen todas sus combinaciones posibles, “un libro que sea la cifra y el compendio perfecto de todos los demás” (F, p. 95), otros que se titulan “Trueno peinado” o “El calambre de yeso” (F, p. 98). El vértigo del infinito contiene el absurdo, la desesperación ante las interminables combinaciones; también la posibilidad de pronunciar alguna vez “el Nombre que es Clave” (OP, p. 172). Borges se burló de Ramon Lull y de las artes combinatorias: “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” (IO, p. 157).¹⁸ Los juegos combinatorios olvidan la necesidad de encontrar el significado de los signos, pero quien persevera en su busca descubre que en alguna circunvolución del laberinto está la punta del hilo, la posibilidad de escribir su sentido.

Borges concluye “Nueva refutación del tiempo” con el reconocimiento de que “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 substancia 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" (OL, p. 187).

Cuando era niño, Borges solía examinar con una lupa un grabado del laberinto de Knosos, convencido de que, con suerte y paciencia, podría ver al Minotauro. Su relación con otros cristales fue menos feliz; varias veces escribió que los espejos son abominables;¹⁹ en el relato de su encuentro consigo mismo ("El otro") llama "atroz" a ese "hecho" y afirma que estuvo a punto de hacerle perder la razón (LA, p. 7); la conversación entre los dos Borges se caracteriza por su frialdad, su aire libresco y su trivialidad; aunque se citan para el día siguiente, ninguno de los dos acude.²⁰

Un ensayo de *Otras inquisiciones* consigna que, a pesar de los recursos de la literatura fantástica, Swift murió repitiendo "soy lo que soy" (OI, p. 164). Muchos años después, Borges confirmaría: "no alteran nuestra esencia los años, si es que alguna tenemos" (LA, p. 23). Los esfuerzos por refutar la realidad, hallar su alternativa o su salida acaban por agregar algunas líneas al poema y descubrir otros mundos. Oculto en laberintos, en bifurcaciones del tiempo, en cierto anaquele de la biblioteca, está el habitante buscando con lupa y temido en el fondo de los espejos, el mismo de siempre, imposible de asir, quizá más indescifrable que ninguno de los enigmas resueltos en su busca.

He procurado trazar un dibujo compuesto por dos líneas: la primera, Maurits Cornelis Escher, nace el 17 de junio de 1898 en Leeuwarden, Holanda; la segunda, 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 parecido al tiempo.²¹ 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"²² y empezó a trabajar "de modo obsesivo" con la simetría, las estructuras matemáticas, la continuidad 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 aflic-



Lámina 5



Lámina 6



Lámina 7

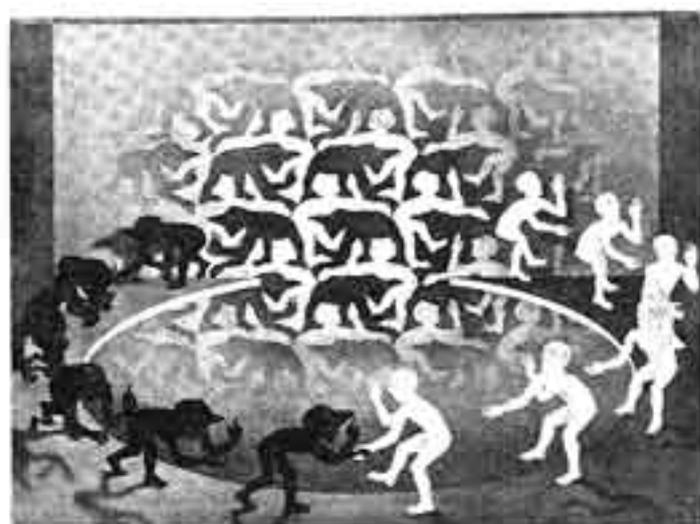


Lámina 8



Lámina 9

ción de no poder reproducir lo que veo. Comparado con ello, todo dibujo es un fracaso".²³ 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 de Escher son participaciones regulares o irregulares de la superficie (Lámina 11) que exploran recursos utilizados en la decoración de la Alhambra; uno de los libros queridos por Borges era *Las mil y una noches*, varios textos suyos abordan temas o motivos islámicos.²⁴ Uno de ellos es el Simurg, rey de los pájaros en la epopeya mística persa *Mantiq al-Tayr*; Borges lo recuerda en muchas páginas. Escher reproduce en ciertos grabados la estatuilla del Simurg, comprada por su suegro en Bakú (Lámina 13). 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 era un hombre alto, de rasgos afilados, con ojos grises y barba gris (Lámina 14).

** 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, p. 61); "Una chusma de perros color de luna emerge de los rosales negros" (F, p. 39) "Era (ya lo dije) muy alto, de rasgos afilados, de ojos grises y barba gris" (F, p. 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, pp. 148, 152-153, 157); "Recuerdo los ojos glaciales, la enérgica flacura, el bigote gris" (F, p. 134); "un bibliotecario de gafas negras" (F, p. 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 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 Esepo" (A, pp. 7, 8, 10, 11); "Hombre de memorables ojos, de piel cetrina, de barba casi negra" (A, p. 86); "alzó hacia mí una cara oscura y una barba muy blanca" (F, p. 146); "nos parecemos, pero usted es mucho mayor, con la cabeza gris" (LA, p. 8); "Era ligera y alta, de rasgos afilados y de ojos grises" (LA, p. 16); "el modesto hombre gris que hilvana estas líneas" (LA, p. 21); "un hombre tan alto que casi me dio miedo. Estaba vestido de gris" (LA, p. 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, p. 95); "los ojos eran de ese azul desgarnado que los ingleses llaman gris" (A, p. 50).

¹ Las citas de Borges se identificarán con las iniciales de los libros. *Ficciones* se designa con una F, *El Aleph*, una A; *El libro de arena*, LA; *Otras inquisiciones*; OI, *Obra poética*, OP.

² Citado por Emir Rodríguez Monegal. *Borges, una biografía literaria*, Fondo de Cultura Económica, Tierra Firme, México, 1987, p. 168.

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 en *El espejo mágico de M.C. Escher*, p. 17.

⁴ "Los teólogos" narra una metamorfosis quizá similar: 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, p. 38). Tras denunciarlo, 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, p. 45). Aureliano y Juan de Panonia se miran una sola vez, a través de una cortina de fuego, quizá parecida a las zonas intermedias de las metamorfosis de Escher: "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, p. 44). La lámina 2 (Aire y agua) es otra ilustración de este proceso y otro juego de contrarios.



Lámina 10



Lámina 11



Lámina 12

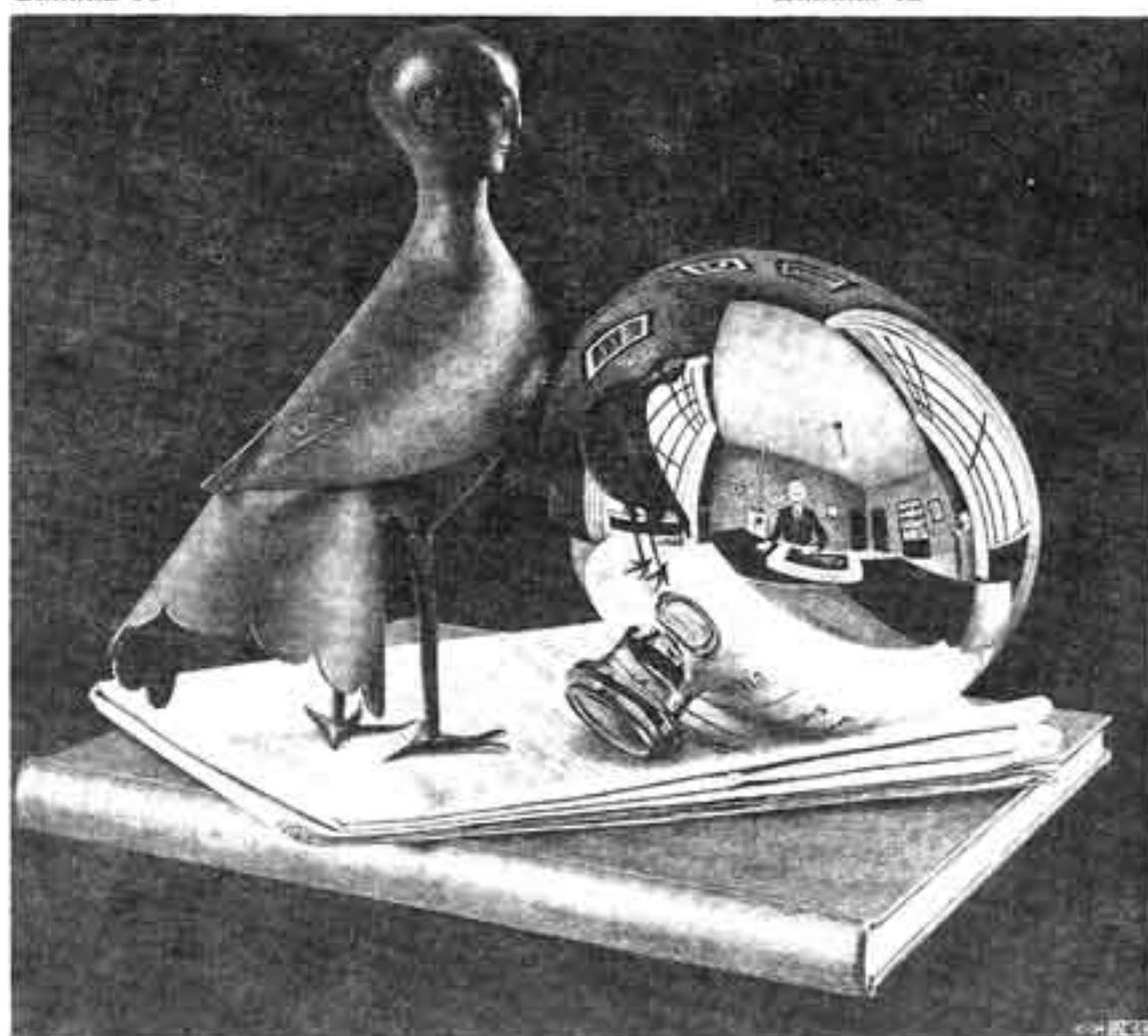


Lámina 13

⁵ "La idea de una casa hecha para que la gente se pierda es tal vez más rara que la de un hombre con cabeza de toro, pero las dos se ayudan y la imagen del laberinto conviene a la imagen del Minotauro. Queda bien que en el centro de una casa monstruosa haya un habitante monstruoso." Borges citado por Rodríguez Monegal, *op. cit.*, p. 43.

⁶ Borges en conversación con Vázquez, María Esther. *Borges: imágenes, memorias, diálogos*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1977, p. 52. Rodríguez Monegal cita palabras similares: "Tal es la forma en que percibo la vida. Un asombro continuo. Una continua bifurcación del laberinto," Citado por Rodríguez Monegal, *op. cit.*, p. 43.

⁷ Interminablemente se podrían comparar las descripciones de esos laberintos borgianos con los grabados de Escher que se ven en las láminas 4, 5, 6. Baste saber que los laberintos de ambos tienen su origen en la perplejidad. Copio una sola descripción para acompañar estas imágenes:

"Cautelosamente al principio, con indiferencia después, con desesperación al fin, erré por escaleras y pavimentos del inextricable palacio. (Después averigüé que eran inconstantes la extensión y la altura de los peldaños, hecho que me hizo comprender la singular fatiga que me infundieron.) (...) a la impresión de enorme antigüedad se agregaron otras: la de lo interminable, la de lo atroz, la de lo complejamente insensato. Yo había cruzado un laberinto, pero la nítida Ciudad de los Inmortales me atemorizó y repugnó. (...) la arquitectura carecía de fin. Abundaban el corredor sin salida, la alta ventana inalcanzable, la aparatosa puerta que daba a una celda o a un pozo, las increíbles escaleras inversas, con los peldaños y las balaustradas hacia abajo. Otras, adheridas aéreamente al costado de un muro monumental, morían sin llegar a ninguna parte, al cabo de dos o tres giros, en la tiniebla superior de las cúpulas" (A, pp. 14-15). Poco después el narrador agrega palabras que corresponden a la lámina 7:

"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, p.15).

Pero si "los dioses que lo edificaron estaban locos" los laberintos de Escher son juegos de perspectiva que se proponen ilustrar sus especulaciones respecto al espacio y su relatividad, originados en el conflicto que para él suponía representar tres dimensiones en una superficie plana, de dos dimensiones. Esta perplejidad lo llevó a analizar críticamente las leyes de perspectiva establecidas en el Renacimiento y a descubrir otras; la lámina 4 muestra un "mundo imposible" construido sobre la ambivalencia fundamental de lo cóncavo y lo convexo. La lámina 5 ha sido diseñada mediante reflexión del área central, de modo que si se calcara la sección central del dibujo, se invirtiera esta calca y se colocara sobre la parte superior (o inferior) coincidirían exactamente: el dibujo podría prolongarse indefinidamente hacia abajo o hacia arriba. En vez de un punto de fuga, hay dos, y la perspectiva no es lineal, sino cilíndrica. Esto corresponde a uno de los descubrimientos más importantes de Escher: las líneas arqueadas están más en conformidad con nuestra percepción del espacio que las líneas rectas. La lámina 6 muestra lo que sucede si, en vez de un punto de fuga, se emplean tres, que forman un triángulo equilátero. Como la perplejidad de Borges, la de Escher se transmite al espectador, que comprende la arbitrariedad de sus percepciones, la posibilidad de organizarlas en otra forma.

⁸ Véase la lámina 8 después de leer estas líneas de "El jardín de senderos que se bifurcan": "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 de tiempo" (F, p. 115). En este grabado se aprecia con especial claridad el carácter narrativo (es decir, la ilusión de que transcurre tiempo) logrado por Escher al repetir una figura e introducir graduales variaciones en ella. Cuentos como "El hombre en el umbral" deben su eficacia a un procedimiento similar, pero la figura se repite en el tiempo, no en el espacio.

⁹ Los otros son la inclusión de una obra de arte dentro de otra obra de arte, la contaminación de la realidad por el sueño y el tema del doble; se trata de procedimientos, no de temas. Cfr. Rodríguez Monegal, *op. cit.*, p. 366.

¹⁰ Esta idea se desarrolla en "Nueva refutación del tiempo", OI, p. 184.

¹¹ Pedro Damían, en "La otra muerte".

¹² "El milagro secreto."

¹³ "Los teólogos", "El hombre en el umbral", "Tema del traidor y el héroe".

¹⁴ No sólo exploró estas hipótesis a través de ficciones. "El enigma de Edward Fitzgerald" narra la conjunción de dos hombres, Umar ben Ibrahim, nacido en Persia en el siglo XI, y Edward Fitzgerald, inglés decimonónico, de quienes "surge un extraordinario poeta, que no se parece a ninguno de los dos": Omar Khayyan. (OI, p. 81). Emir Rodríguez Monegal señala que el padre de Borges, a su vez, tradujo al español los poemas de Omar Khayyan. (Rodríguez Monegal, *op. cit.*, p. 79.)

¹⁵ El realismo reposa sobre esos tres pilares refutados: el tiempo y el espacio newtonianos, el yo individual indivisible.

¹⁶ Cfr. Rodríguez Monegal, *op. cit.*, p. 94.

¹⁷ Rodríguez Monegal señala la semejanza de esta biblioteca con el inconsciente: es universal, eterna, estructurada como un idioma, susceptible de combinaciones infinitas. Rodríguez Monegal, *op. cit.*, p. 28.

¹⁸ En otro sitio de gracias "Por Whitman y Francisco de Asís, que ya escribieron el poema, / Por el hecho de que el poema es inagotable / Y se confunde con la suma de las criaturas / Y no llegará jamás al último verso / Y varía según los hombres" (*op. cit.*, p. 288).

¹⁹ Rodríguez Monegal sugiere que la sentencia "los espejos y la cópula son abominables, porque multiplican el número de los hombres" (F. p. 14) puede rastrearse hasta una fobia infantil: Borges habría visto la unión sexual de sus padres reflejada en un espejo, como varios pacientes descritos por Freud. Cfr. Rodríguez Monegal, *op. cit.*, pp. 33-38. Quizá existe una razón más elemental para que los espejos sean temibles: cada uno de nosotros evita encarar un vasto territorio de su persona, el inconsciente.

²⁰ Los espejos también preocuparon a Escher, como muestra la lámina 10. En este grabado opera un procedimiento usado también por Borges: la inclusión del autor en la obra, la mezcla de realidades distintas (la obra de arte, "la realidad") y la intrusión de seres y objetos de una realidad en la otra. Ambos buscan atrapar al espectador y al lector en este juego de espejos.

²¹ La lámina 12 es otro ejemplo del arte narrativo de Escher: el grabado "narra" la historia fantástica de un pequeño reptil.

²² Escher M. C., *Estampas y dibujos*, Benedikt Taschen, Berlín, 1991, p. 5.

²³ Escher citado por Ernst, Bruno, *El espejo mágico de M.C. Escher*, Taschen, Berlín, 1990, p. 16.

²⁴ Por ejemplo, "El acercamiento a Almotásim", "La busca de Averroes", "Los dos reyes y los dos laberintos", "El hombre en el umbral", "Abejancán el Bojarí, muerto en su laberinto".



Lámina 14