

Autor invitado

Borges y las imágenes

ROMÁN SETTON, CONSEJO NACIONAL DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS Y TÉCNICAS, UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES, ARGENTINA

Confesada mi ignorancia invencible, me pregunto qué es la pintura

Jorge Luis Borges

Las artes plásticas

La cuestión de las imágenes, en el sentido amplio, es un tema que permite abarcar la totalidad de la obra de Borges y también su pensamiento, tal como lo podemos encontrar en sus conferencias y entrevistas, que podríamos considerar otra parte de su obra, casi tan importante como la obra en sentido estricto. El valor de estas últimas deriva de su importancia para la constitución de la figura autoral y también por los principios poéticos y críticos que se derivan de las reflexiones que allí se desarrollan. Sin embargo, la celeberrima fórmula de Horacio según la cual la poesía debe ser como la pintura o, dicho de otro modo, la poesía debe ser pintura que habla es refutada por la obra de Borges casi en su totalidad.¹ Muy poco espacio encuentran las artes plásticas en las obras de Borges y lo mismo puede afirmarse respecto de sus reflexiones en conferencias o entrevistas. Es decir: las imágenes plásticas, como tales, casi no tienen importancia alguna en la obra de Borges, o su importancia es absolutamente marginal.

Cabe destacar, al respecto, que es en extremo inusual que Borges desarrolle reflexiones sobre pinturas concretas o sobre pintores, más allá de que podrían citarse varios escritos al respecto (incluso un texto para prologar un catálogo de Guillermo Roux, de 1983, en el que no hay una frase relacionada siquiera de manera remota con las artes plásticas), en su mayoría motivados por cuestiones crematísticas o afectivas. La mayor parte de sus afirmaciones vinculadas con las

¹ Dejamos de lado en este ensayo sus escritos anteriores al comienzo de la década de 1930, pues en ese período su obra presenta características muy diversas a las de sus textos posteriores: "En contraste con los años 20, a partir de la década del 30, la literatura de Borges se vuelve entonces una literatura de la trama, una literatura de la sintaxis, ya no de la fonética y la semántica." (Setton, 2015: 49)

artes plásticas se vinculan con aquellos artistas por los que siente un afecto personal: su hermana Norah Borges, sus amigos y compañeros de aventuras vanguardistas Pedro Figari, Emilio Pettoruti y Xul Solar.² Respecto de este último, Borges manifestó su admiración en repetidas ocasiones. Sin embargo, sus recuerdos se dirigen siempre a sus cualidades personales —su inteligencia, su cortesía, su bondad—, a los momentos compartidos —las charlas sobre poesía, los paseos y las partidas de ajedrez— o a sus invenciones no pictóricas: los dos idiomas que inventó —el neocriollo y la panlengua—, el panjuego, etcétera.

Incluso en el cuento “El duelo”, en extremo inusual en su literatura —naturalmente no por el duelo, que determina la sintaxis del relato y es un motivo muy frecuentado por Borges, sino por ser un cuento de temática artística (no literaria)—, las clases altas y el mundo de la pintura contemporánea sólo ofrecen la ocasión para la sátira y una nueva versión de un duelo en el que los contendientes se batían indefinidamente y son en cierto modo dos versiones de una misma persona (cf. “El fin”, “Los teólogos”, “El jardín de senderos que se bifurcan”, etcétera). A su vez, el tono satírico del relato pareciera sugerir muy poco aprecio por el estado contemporáneo de ese arte.

Por otro lado, cuando habla con agrado de la pintura, resalta por lo general lo anecdótico, lo argumental, su carácter narrativo. Esto puede ser corroborado en muchas de las conferencias o entrevistas: por ejemplo, cuando evoca *La pesadilla* de Füssli en la conferencia sobre esa especie del sueño. Es decir: Borges resalta de la pintura lo específicamente literario, si nos atenemos a la clásica distinción de Lessing en el *Laokoon* según la cual la pintura resulta adecuada para la representación de las cualidades sensoriales de los cuerpos, pudiendo tan solo evocar o presentar de manera indirecta elementos argumentales, a la inversa de lo que sucede con la poesía. En este sentido, también se orientan sus reproches a las amplias descripciones en literatura. Esto se puede ver, por ejemplo, en sus críticas a Proust, a quien recrimina el carácter poco narrativo de su literatura. Lo opuesto sucede con su defensa de los géneros menores: la literatura policial y fantástica. Las virtudes que ve en estos géneros se apoyan en la construcción del argumento, en sintonía con los argumentos expuestos en uno de los textos programáticos que publicó junto con Adolfo Bioy Casares: “Modesta apología del argumento”.

Al leer sus ensayos y sus críticas, al escuchar y ver sus conferencias y entrevistas, uno tiene la impresión de que habría suscrito con gusto la tesis principal de “¿Narrar

² Estos cuatro artistas son los referentes más importantes y más citados a la hora de relacionar a Borges con la plástica.

o describir?”, el célebre texto de György Lukács que aborda las distinciones entre realismo y naturalismo. En cuanto a las descripciones demasiado minuciosas, Borges afirma (si hemos de creerle a Bioy Casares):

La literatura no sirve para eso. La literatura no puede ir más allá del poder natural de los sentidos. El lector se distrae y se aburre. Quizá en esta calle haya ahora infinidad de colores, de matices que se transforman cuando nos acercamos. Tal vez ese verde, cerca de aquel amarillo, tome un tinte azulado. Pero nosotros pasamos conversando y apenas vemos el verde del letrero de la farmacia, vagamente las casas, el pavimento y el cielo. Describir más detalladamente los colores y matices es crear algo que no se parece a la realidad y que no es muy interesante (Bioy Casares, 2006: 705).

Aquí ya tenemos una primera limitación que Borges traza para las imágenes en la literatura, aquello que es interesante para el hombre que pasa caminando, aquello que se puede ver metido en el devenir de la vida, sin que sea necesario detenerse e interrumpir el curso de las acciones para observar y abarcar así una mayor amplitud de elementos o matices sensibles. En esas historias literarias, los personajes viven sus vidas y no se detienen, así como tampoco debería hacerlo el narrador. Por el contrario, la detención debe durar lo necesario para abarcar los elementos relevantes que hacen al avance de la historia. En términos cinematográficos, podríamos decir, la cámara nunca se detiene frente a un objeto o frente a un espacio más de lo necesario para articular dramáticamente la historia narrada. Si el narrador se demora en una cicatriz es porque comenzará a narrar, como en un flashback, la vida de un hombre o al menos el evento más importante de esa vida, aquel momento que es cifra de su existencia y del cual surge la cicatriz (cf. “La forma de la espada”).

En este sentido, vale la pena retomar algunas ideas del Lukács de *¿Narrar o describir?* El epígrafe de ese texto es una cita de Marx que afirma: “ser radical significa atacar la cosa en sus raíces. Y para el hombre la raíz es el hombre mismo” (Lukács, 1966: 171). Esta cita y la ya muy famosa comparación entre las carreras de caballos en *Naná* y *Anna Karénina* evocan, casi con necesidad, la conferencia de Borges sobre la pesadilla, dictada en la Escuela Freudiana de Buenos Aires el 19 de septiembre de 1980. Aquí Borges considera a los sueños obras de ficción. Y al abordarlos, analiza cuestiones argumentales y sintácticas (me refiero a la sintaxis que articula el relato). En ese contexto, discute un pasaje de *De consolatione philosophiae*, de Boecio, que compara la visión del espectador de una carrera de caballos con la visión divina de esa misma carrera:

Polifonía

El espectador está en el hipódromo y ve, desde su palco, los caballos y la partida, las vicisitudes de la carrera, la llegada de uno de los caballos a la meta, y todo lo ve sucesivamente. Pero Boecio imagina otro espectador. Ese otro espectador es espectador del espectador y espectador de la carrera: es, previsiblemente, Dios. Y Dios ve toda la carrera, ve en un solo instante eterno, en su instantánea eternidad, la partida de los caballos, las vicisitudes, la llegada a la meta. Todo lo ve de un solo vistazo y de igual modo ve toda la historia universal. (Borges, 1989: II, 221-222)

Estas dos visiones, la del espectador y la de Dios, son similares a los puntos de vista que describe Lúkacs en *Naná y Anna Karénina*. Para el hombre, importa tan sólo lo que atañe al curso de los hechos fundamentales que hacen al avance de la historia. El exceso de imagen se aleja de las raíces humanas y convierte al hombre en un mero espectador (incluso cuando ese mero espectador sea Dios), sin participación activa en la historia narrada. Por ello, es considerado por Borges un tedio, un ripio, un barroquismo (en la literatura) o una condena en el ámbito especulativo de las existencias literarias en sus cuentos, tal como mostraremos más adelante. Por lo que hemos desarrollado hasta aquí, podría pensarse que estas concepciones de Borges se limitan a la esfera de la narrativa, el género épico. Sin embargo, se aplican con el mismo rigor a la poesía. La conferencia sobre la poesía, incluida en *Siete noches*, versa sobre el lenguaje, sobre los diferentes idiomas, sobre la diferente felicidad de las palabras. Allí analiza algunos versos, las figuras, especialmente la conformación sintáctica del verso. Y también la precisión semántica de algunos sintagmas o términos. Y, acaso lo más sobresaliente, el aspecto pragmático de algunos versos o frases: por ejemplo, la definición platónica de la poesía como “esa cosa liviana alada y sagrada” (Borges, 1989: II, 257). Con meticulosidad, se detiene en la sonoridad de las palabras, las aliteraciones, la musicalidad de las lenguas, la belleza de las vocales abiertas en el inglés antiguo, la fealdad de las vocales nasales en el francés y la versatilidad y belleza poéticas de la lengua alemana (por la posibilidad de formar palabras compuestas, por las vocales abiertas y por su música tan admirable). En ningún pasaje, aborda cuestiones de naturaleza plástica en su análisis de los versos. En una entrevista de 1976, cuando considera a García Lorca un poeta menor, explica esta calificación con estas palabras: “por una deficiencia mía, porque yo no entiendo muy bien la poesía visual, [para mí] la poesía es meramente auditiva” (Borges, 1976).

El cine

Una segunda tesis, complementaria, puede ser enunciada de este modo: así como no encontramos un interés particular por las artes plásticas ni detenciones de la cámara en su literatura, es muy sencillo, por eso mismo, encontrar gran cantidad de imágenes cinematográficas. En “Hombre de la esquina rosada”, por ejemplo, toda la escena del ingreso de Francisco Real al baile y hasta su desafío a Rosendo Juárez parece escrita como una larga escena cinematográfica, en parte articulada mediante un montaje que analiza dramáticamente las acciones, en parte en una suerte de *travelling* o de cámara en mano. De este modo, acompañamos el avanzar del Corralero hasta Rosendo. Muchos de los duelos presentes en la literatura de Borges (por ejemplo el de “El Sur”, por ejemplo el del cierre de “La muerte y la brújula”), así como las persecuciones (“El jardín de senderos que se bifurcan”) o las ejecuciones que cierran los relatos (“El evangelio según Marcos”, “El muerto”) entonan con esta articulación dramático-narrativa del cine de género. El propio Borges ha declarado que “Hombre de la esquina rosada”, su primer cuento, fue escrito voluntariamente como “una serie de imágenes” (Charbonnier, 1967: 89), al modo de del Josef von Sternberg de *Underworld, The docks of New York, The Dragnet*” (Charbonnier, 1967: 89). Es decir: el nacimiento de su narrativa está ligado de manera indisoluble con la experiencia de Borges como espectador de cine. Pero no solamente el cine de género es determinante en su obra. En su literatura también podemos encontrar una afinidad electiva con las nociones de *durée*, de intuición o de percepción atenta de Henri Bergson.³ Acaso la primera aparición de estas imágenes en tanto *durée* se encuentra en “El brujo postergado”, reescritura del “Exemplo XI” de *El conde Lucanor*. En el breve período de una tarde, diferentes imágenes mentales se van insertando una en otra. Estas recorren varios años y todo el camino desde Toledo hasta Roma de los protagonistas —a lo largo de ese itinerario, acompañamos a un deán de Santiago que progresivamente va ascendiendo en la jerarquía eclesiástica hasta ser nombrado Papa (Borges, 1989, I: 339-340)—. Es una forma de la temporalidad subjetiva, artística, creadora. Algo similar es lo que sucede en “El milagro secreto”, que prolonga el tiempo creativo subjetivo por un año, mientras el tiempo objetivo se detiene. Se trata de un tiempo de creación, solicitado por Jaromir Hladík a Dios para terminar su drama en verso *Los enemigos*. Ese tiempo transcurre

³ Cf.: “para Bergson el funcionamiento de la percepción atenta es bien diferente, y no es sino una concepción asociacionista del psiquismo la que puede creer que elementos nuevos se añaden a los antiguos sin exigir una transformación del conjunto. En este segundo caso no permanecemos en un mismo plano horizontal, no nos deslizamos de un objeto a otro: la percepción, por el contrario, no deja de volver sobre el objeto formando con éste un *círculo*. La solidaridad entre el acto del espíritu y el objeto percibido es tal que cada profundización de la atención o de la concentración forma un nuevo círculo más amplio” (Marrati, 2006: 77).

en un instante, previo a los disparos del pelotón de fusilamiento que habrá de matarlo. En ese instante, en ese año, Hladik finaliza su obra. Estas formas de la temporalidad han sido caracterizadas por Gilles Deleuze como imágenes directas del tiempo. Se trata de un organismo o conciencia en continua creación.

De modo tal que proliferan en las obras de Borges ciertas formas del cine moderno, que Deleuze ha caracterizado como imágenes-tiempo, así como las anteriores imágenes cinematográficas que hemos descrito, propias del cine clásico de género, pueden ser identificadas con facilidad con las imágenes-movimiento. Estos distintos tipos de imágenes son los dos modos fundamentales de las imágenes (cinematográficas) y a la vez las dos grandes épocas de la historia (del cine), según Deleuze. Mientras las imágenes-movimiento encarnan las formas usuales de la temporalidad cotidiana y social del mundo anterior a la Segunda Guerra Mundial (el tiempo que puede ser medido, dividido y espacializado) y a la vez todo el repertorio de sucesiones de imágenes cinematográficas como articulación del relato y del tiempo propias del cine de género, las imágenes-tiempo son caracterizadas, en cambio, como una “duración como realidad mental, espiritual” (Deleuze, 2005a: I, 23), en consonancia con la idea de *durée*, de Bergson. Estas últimas, además, pueden ser identificadas con el cine moderno y con una temporalidad vivencial que se vuelve predominante luego de la Segunda Guerra Mundial. Para decirlo con Deleuze, se trata de una temporalidad que no puede ser espacializado, no puede ser dividido mecánicamente, tal como sucede con el célebre ejemplo del vaso de agua y el azúcar citado por Deleuze y tomado de *La evolución creadora*, de Bergson (Deleuze: 2005a, I, 23). Otra imagen-tiempo encontramos en “La espera”. También hay aquí, el tiempo se sustrae a la objetivación: “En otras reclusiones había cedido a la tentación de contar los días y las horas, pero esta reclusión era distinta, porque no tenía término” (Borges, 1989: I, 609). El tiempo de “La espera” es una unidad, un conjunto cerrado, que no puede ser dividido de manera mecánica ni medirse con objetividad. También en “El Sur” los momentos previos a la muerte de Juan Dahlmann presentan esta forma de la imagen-tiempo. Esa temporalidad es pura duración no espacializada, como la del gato referido en el cuento, “el mágico animal” que vive “en la actualidad, en la eternidad del instante” (Borges, 1989: I, 527). Y lo mismo puede decirse de la vida de Funes luego del accidente prodigioso y del intervalo durante el cual el protagonista de “El Zahir” posee el objeto mágico. En este último caso, encontramos el encadenamiento de asociaciones mentales en torno a un objeto, tal como sucede de manera eminente en las imágenes-tiempo:

Pedí una caña de naranja; en el vuelto me dieron el Zahir; lo miré un instante; salí a la calle, tal vez con un principio de fiebre. Pensé que no hay moneda que

Polifonía

no sea símbolo de las monedas que sin fin resplandecen en la historia y la fábula. Pensé en el óbolo de Caronte; en el óbolo que pidió Belisario; en los treinta dineros de Judas; en las dracmas de la cortesana Laís; en la antigua moneda que ofreció uno de los durmientes de Éfeso; en las claras monedas del hechicero de las 1001 Noches, que después eran círculos de papel; en el denario inagotable de Isaac Laquedem; en las sesenta mil piezas de plata, una por cada verso de una epopeya, que Firdusi devolvió a un rey porque no eran de oro; en la onza de oro que hizo clavar Ahab en el mástil; en el florín irreversible de Leopold Bloom; en el luis cuya efigie delató, cerca de Varennes, al fugitivo Luis XVI. Como en un sueño, el pensamiento de que toda moneda permite esas ilustres connotaciones me pareció de vasta, aunque inexplicable, importancia. (Borges, 1989: I, 590-591)

Estas asociaciones mentales, este fluir indivisible del pensamiento se ajusta con perfección a la forma particular del tiempo descrita por Bergson como “duración” (*durée*), opuesta al tiempo homogéneo de las ciencias físicas, reducible a términos espaciales y sometido a las relaciones de causalidad. Se trata, en cambio, de un continuo indivisible de cambios que se compenetran en un todo orgánico. Este tiempo, como afirma el propio narrador, es “tiempo imprevisible, tiempo de Bergson, no duro tiempo del Islam o del Pórtico” (Borges, 1989: I, 591).

Un par de palabras valen más que mil imágenes

Así como las imágenes-tiempo y las imágenes-movimiento funcionan dentro de la obra de Borges con una gran eficacia y potencia narrativas, en el sentido llano y sencillo de que se disuelven en la trama y son la trama, las imágenes plásticas, por el contrario, ingresan en la trama, por lo general, a partir de la manifestación de su precariedad, por su imposibilidad de ofrecer, al menos en el marco de la literatura, aquello que necesita la economía del relato. Esta precariedad contrasta con las múltiples posibilidades de las palabras, del lenguaje, de las voces, de todo aquello que conforma la lengua oral y escrita. Esta es la tercera tesis: en la literatura de Borges, una palabra, una voz, un signo valen más que mil imágenes. Quiero detenerme en dos de los relatos más conocidos y más representativos; uno de la serie de cuchilleros (“Hombre de la esquina rosada”); otro de la serie de relatos fantásticos (“El Aleph”). Se trata de dos cuentos fundamentales de su obra por motivos diferentes.

Imágenes sonoras

“Hombre de la esquina rosada” es el primer cuento de Borges (dejando de lado las versiones previas de este cuento). También el cuento que da comienzo a la serie de narraciones de cuchilleros. Aquí los tres personajes son ante todo su modo de hablar, sus voces, algo que es válido para muchos otros relatos de Borges. El narrador, del que al final del cuento nos enteramos que también es el asesino, comienza con la siguiente frase: “A mí, tan luego, hablarme del finado Francisco Real” (Borges, 1989: I, 329). El modo de hablar ya define al personaje, como ha señalado Piglia (2013) en sus clases en la Televisión Pública. La locución nos indica que el personaje habla una variante popular del rioplatense. También nos insinúa que está hablando un guapo, por la formulación desafiante, confiada. En un momento en que ya han desaparecido de Buenos Aires los cuchilleros empíricos, intuimos por esas palabras que estamos ante un cuchillero, que ha comenzado a narrar una historia. Esas palabras son también la presentación del futuro muerto, el Corralero, un malevo que llega de otro barrio a pelear al matón del lugar. Es la novedad que se introduce en ese mundo, un mundo acotado, barrial, en el que todos se conocen. La presentación al lector de esa novedad evita de manera eficaz y no ostentosa la configuración o descripción plástica: “el hombre era parecido a la voz” (Borges, 1989: I, 329), afirma el narrador. Se describe la voz y luego al hombre a partir de esa semejanza. De este modo, ese personaje barrial incorpora la novedad a ese pequeño mundo reo. Desde la voz, sin descripción visual alguna, sin referencias siquiera a algún rasgo visible. El hombre extraordinario se describe prescindiendo de referencias visuales. Un recurso similar encontramos en la descripción de Funes. Recién tres líneas antes del final del cuento hay una referencia al rostro: “Entonces vi la cara de la voz que toda la noche había hablado” (Borges, 1989: I, 490). De la voz y del habla, en cambio, ya hemos tenido numerosas referencias. Sólo por ofrecer un ejemplo: “Recuerdo claramente su voz; la voz pausada, resentida y nasal del orillero antiguo, sin los silbidos italianos de ahora” (Borges, 1989: I, 485). Borges supo muy tempranamente (1928) que crear un personaje era, al menos para él, comprender su forma de hablar, su voz, su sintaxis. “En mi corta experiencia de narrador, he comprobado que saber cómo habla un personaje es saber quién es, que descubrir una entonación, una voz, una sintaxis peculiar, es haber descubierto un destino.” (Borges, 1989: I, 181) La explicitación de que el personaje es su manera de hablar explica de manera sobrada esas descripciones indirectas, por llamarlas de algún modo, a partir de elementos lingüísticos vinculados al habla.

Conceptos sin imágenes

¿Qué pasa en “El Aleph” con el objeto extraordinario? Se trata de un objeto visual por excelencia, pues en ese objeto se concentran todas las imágenes. Pero ese objeto se caracteriza, por necesidad, a partir de la lengua. Antes de adentrarnos en la descripción de “El Aleph”, recordemos que Carlos Argentino Daneri está escribiendo un poema sobre la Tierra, un poema que pretende pintar toda la Tierra, una idea sugerida ya en uno de los dos epígrafes que anteceden al relato: “But they will teach us that Eternity is the Standing still of the Present Time, a *Nunc-stans* (as the Schools call it); which neither they, nor any else understand, no more than they would a *Hic-stans* for an Infinite greatness of Place. (Leviathan, IV, 46)” (Borges, 1989: I, 617).⁴ Daneri está abocado a la pintura de la infinitud del espacio. Sobre los versos que Carlos Argentino lee al narrador, este último nos dice:

Una sola vez en mi vida he tenido ocasión de examinar los quince mil dodecasílabos del Polyolbion, esa epopeya topográfica en la que Michael Drayton registró la fauna, la flora, la hidrografía, la orografía, la historia militar y monástica de Inglaterra; estoy seguro de que ese producto considerable, pero limitado, es menos tedioso que la vasta empresa congénere de Carlos Argentino. Éste se proponía versificar toda la redondez del planeta; en 1941 ya había despachado unas hectáreas del estado de Queensland, más de un kilómetro del curso del Ob, un gasómetro al norte de Veracruz, las principales casas de comercio de la parroquia de la Concepción, la quinta de Mariana Cambaceres de Alvear en la calle Once de Septiembre, en Belgrano, y un establecimiento de baños turcos no lejos del acreditado acuario de Brighton. Me leyó ciertos laboriosos pasajes de la zona australiana de su poema; esos largos e informes alejandrinos carecían de la relativa agitación del prefacio. (Borges, 1989: I, 620)

La ironía respecto de las aspiraciones de la poesía plástica es clara. Una vez más, la inadecuación de esas aspiraciones se vincula con el carácter inhumano de esa poesía, en cuyas raíces *no* está el hombre y cuyas pretensiones corresponden, antes bien, a un Dios. El Aleph no es diferente de esa gran imagen que se quiere dar del planeta, acaso del universo, esa imagen que contiene todas las imágenes del mundo desde todos los puntos de vista. Pero antes de lograr ver el Aleph encontramos otra imagen, un retrato de Beatriz Viterbo, cuya vida y muerte son el disparador del

⁴ Cf.: “Nos enseñarán, sin embargo, que la eternidad es la paralización del tiempo presente, el *Nuncstans* de las Escuelas, cosa que ni ellos ni nadie comprenden, como tampoco el *Hicstans*, esto es, la infinita magnitud del lugar” (Hobbes, 1984: 557).

relato. Se trata de una mujer, por otra parte, de la que el narrador ha estado enamorado y al menos parcialmente lo sigue estando. Nada se nos dice del retrato sino que era el retrato de Beatriz y que los colores eran torpes (algo que parece sólo un efecto de realidad y consecuencia de la mirada subjetiva del enamorado, acaso un matiz melancólico de la percepción). Ninguna importancia plástica tiene el retrato más que su carácter referencial, nada se dice allí de sus cualidades o características, ni una metáfora ni un símil ni una comparación para dar cuenta del rostro o de la apariencia física en general: “Junto al jarrón sin una flor, en el piano inútil, sonreía (más intemporal que anacrónico) el gran retrato de Beatriz, en torpes colores” (Borges, 1989: I, 623-624). Y el narrador le habla al retrato con ternura, desesperado y amoroso: “en una desesperación de ternura me aproximé al retrato y le dije: —Beatriz, Beatriz Elena, Beatriz Elena Viterbo, Beatriz querida, Beatriz perdida para siempre, soy yo, soy Borges” (Borges, 1989: I, 624). La imagen sirve entonces para evocar el vínculo y motivar la palabra, para dar lugar al desahogo del amante.

Por último, se nos ofrece en palabras el objeto maravilloso, el objeto que contiene todas las imágenes: “Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es” (Borges, 1989: I, 625). Aquí se condensa la distinción fundamental entre las artes plásticas y las artes lingüísticas, sucesivas. Toda la infinitud de la imagen del Aleph es condensada en un largo párrafo (Borges, 1989: I, 625-626).

La infinitud de la imagen, esto que es el acontecimiento extraordinario del relato, es una condena y no puede ser configurado de manera feliz por la literatura. No lo puede hacer el narrador y mucho menos Carlos Argentino Daneri a través de sus versos. El narrador, en cambio, sí puede configurar con felicidad el encuentro del Aleph por parte de un mal poeta: este es el argumento del relato, la anécdota. No importa cuán maravillosa y pródiga sea la experiencia, no importa la diversidad y la infinitud de las percepciones sensibles, no importa cuán milagrosa y extraordinaria sea la visión, la literatura es siempre su (muy) sintética conversión lingüística, la transformación de esa inagotable riqueza sensible en un sencillísimo argumento literario. Y un mal poeta nada podrá hacer con esa riqueza, si no recurre a la anécdota como forma ordenadora y sintética.⁵

⁵ A la multiplicación de las imágenes del Aleph luego del descenso al sótano se corresponde, en un juego de simetrías, la multiplicación de las imágenes de Beatriz al ingresar a la casa. Cf.: “De nuevo aguardaría en el crepúsculo de la abarrotada salita, de nuevo estudiaría las circunstancias de sus muchos retratos. Beatriz Viterbo, de perfil, en colores; Beatriz, con antifaz, en los carnavales de 1921; la primera comunión

El caso de “Funes el memorioso” es bastante similar. La magnificencia del detalle, de la percepción, de la memoria obstaculiza el concepto. (En muchos de estos relatos, lo que debería ser un don, una bendición, termina por ser una maldición: “El Aleph”, “El Zahir”, “El libro de Arena”, “La memoria de Shakespeare”.) Funes no puede reducir las imágenes que percibe a conceptos. Queda atrapado en lo irreductible de la imagen, lo incomunicable, lo infinito. Es la contracara de “El Aleph”. La imagen infinita en el objeto, en el primer caso, la imagen infinita, en el sujeto, en el segundo. La imagen que se sustrae al concepto o sencillamente que excede al concepto es una condena al menos en el ámbito de la lengua y de las artes del lenguaje. La lengua es lo social, lo compartido, mientras que la imagen aísla al personaje. Unas cuantas palabras valen mucho más que mil imágenes.

Como dijimos, la imagen sin la mediación de la palabra, del concepto, de la voz, de la lengua parece no ser humana, excede lo humano o es menos que lo humano. Puede contenerlo todo, pero es intransmisible. Se sustrae de lo humano, como el Aleph o las percepciones de Funes. Esto se observa también en la posdata de “El Aleph”: luego de la demolición del inmueble, la editorial Procusto (!) saca al mercado una selección de “trozos argentinos” del infinitamente extenso poema de Daneri (Borges, 1989: I, 626). Más allá o más acá de la constante ironía del narrador en relación con las virtudes poéticas de Daneri, permanece válida la afirmación de que el Aleph entorpecía su escritura: “Su afortunada pluma (no entorpecida ya por el Aleph) se ha consagrado a versificar los epítomes del doctor Acevedo Díaz” (Borges, 1989: I, 627).

Casi no hace falta recordar que Borges es un autor de lo limitado, de la anécdota, de relatos de muy pocas páginas, de poemas breves. De textos que abordan algún acontecimiento extraordinario. Esta literatura de la anécdota responde a un modelo clásico. El romanticismo de las visiones infinitas sólo multiplica la mala literatura, como sucede con Daneri. Estas visiones infinitas son “imágenes conceptuales”, o conceptos de imágenes no representables de manera plástica, imágenes que sólo son inteligibles, sólo pueden ser concebidas en términos lingüísticos o semióticos, pero de ningún modo en términos plásticos, imágenes que, en términos de Kant, no pueden ser aprehendidas por la *comprehensio aesthetica* (Kant, 1993: 100). Se trata de aquello que, según Kant, promueve en nosotros el sentimiento de lo “sublime matemático” (102), algo absolutamente grande, infinitamente grande, que puede ser

de Beatriz; Beatriz, el día de su boda con Roberto Alessandri; Beatriz, poco después del divorcio, en un almuerzo del Club Hípico; Beatriz, en Quilmes, con Delia San Marco Porcel y Carlos Argentino; Beatriz, con el pekinés que le regaló Villegas Haedo; Beatriz, de frente y de tres cuartos, sonriendo, la mano en el mentón...” (Borges, 1989: I, 617).

pensado como un todo por una facultad suprasensible en el hombre (Kant, 1993: 100-102). En el caso del Aleph, estamos ante “lo infinito de la intuición suprasensible, rebasa toda medida de la sensibilidad” (Kant, 1993: 101), es aquello que está “más allá de toda medida de los sentidos” (Kant, 1993: 102). Esto es lo que hace del Aleph un objeto fantástico, naturalmente.

Así como la infinitud sensible es una condena, las limitaciones del sujeto en el mundo sensible suelen ser una bendición. La reclusión o la limitación física es, en la literatura de Borges, posibilidad de acceso al conocimiento, de acceso al absoluto. En la construcción de su figura autoral, la biblioteca paterna, el encierro en la casa de Palermo, lejos de la realidad de ese barrio presuntamente orillero, es la condición de posibilidad del desarrollo del escritor y de sus ficciones, tanto las de cuchilleros que surgen a partir de aquello que está del otro lado de la verja con lanzas de la casa paterna, fuera de la casa, así como de sus ficciones fantásticas, especulativas, a partir de los libros ingleses de la biblioteca. En la limitación del espacio físico de la prisión, Don Isidro Parodi logra resolver todos los misterios criminales que le narran sus visitantes. En la limitación temporal y la máxima limitación física, Jaromir Hladík logra terminar en “El milagro secreto” su obra maestra. En “La escritura de Dios”, el sacerdote prisionero logra descifrar el nombre secreto de Dios en las manchas de un jaguar, al que sólo puede ver un instante de cada día, a través de una reja al ras del suelo. En sintonía con esto, para ver el Aleph hay que bajar a un sótano muy reducido y acostarse, casi sin moverse, en el suelo. También son necesarias las limitaciones de la luz y del movimiento. Y la soledad y el encierro: “Ya sabes el decúbito dorsal es indispensable. También lo son la oscuridad, la inmovilidad, cierta acomodación ocular. Te acuestas en el piso de baldosas y fijas los ojos en el decimonono escalón de la pertinente escalera. Me voy, bajo la trampa y te quedas solo” (Borges, 1989: I, 624).

En Funes parecieran coincidir todos estos elementos. La voz antigua del orillero que habla durante toda la noche, tal como está en “Hombre de la esquina rosada”, narra de qué modo un evento extraordinario, la caída del caballo, convirtió su cabeza en un Aleph. También está presente, naturalmente, la inmovilidad, producto del accidente. En ese sentido, “Funes el memorioso” puede ser considerado, junto con “El Sur”, los cuentos en que mejor se fusionan la serie de textos de cuchilleros y la serie de la literatura especulativa (los cuentos fantásticos). Además, allí están presentes y forman parte esencial de la trama y del relato las imágenes cinematográficas que hemos identificado con la noción del tiempo como duración (según la terminología de Bergson): las imágenes-tiempo (según Deleuze).

Imágenes sin concepto

Por último, quiero considerar, como contracara de las imágenes precedentes, el caso de las imágenes visuales o percepciones carentes de conceptos. Ya no estamos ante fenómenos maravillosos: un objeto que contiene todas las imágenes, una memoria y una percepción divinas que retienen todos los detalles y pormenores. Por el contrario, podemos estar frente a fenómenos por completo triviales, pero la ausencia del concepto en el sujeto que percibe hace del encuentro un acontecimiento extraordinario, digno de ser narrado. ¿Cómo aparece en la obra de Borges aquello que se puede ver y, por ausencia de concepto, no se puede comprender? Pura percepción sensible, sin un concepto que pueda mediar su comprensión. Entiendo que el caso más logrado para examinar esta situación es la descripción del teatro como fenómeno extraordinario —y su discusión posterior— en “La busca de Averroes”. El argumento del relato es en extremo sencillo: Averroes está atribulado por la incompreensión de dos palabras en las obras de Aristóteles: “tragedia” y “comedia”. No puede evitar la traducción, pues resulta fundamental para el comentario que está haciendo de esas obras. Al no conocer el teatro, no puede comprender esas palabras. Mientras busca el sentido de estos términos oscuros, mira por la ventana y ve a unos chicos jugando en el patio: están haciendo una representación, están actuando. Ve aquello que para nosotros es una representación teatral: “abajo, en el estrecho patio de tierra, jugaban unos chicos semidesnudos. Uno, de pie en los hombros de otro, hacía notoriamente de almuédano; bien cerrados los ojos, salmodiaba *No hay otro dios que el Dios*. El que lo sostenía inmóvil, hacía de alminar; otro, abyecto en el polvo y arrodillado, de congregación de los fieles. El juego duró poco: todos querían ser el almuédano, nadie la congregación o la torre.” (Borges, 1989: I, 583)

Nada de lo que ve le remite al sentido de aquellas palabras que busca descifrar. La experiencia sensible no le otorga una mayor comprensión en ausencia del concepto. Por la noche, Averroes interrumpe el trabajo y va a una cena en casa del alcoranista Farach. En esa cena, Abulcásim, un viajero que había estado en la China, narra una de las maravillas que ha visto allí:

Una tarde, los mercaderes musulmanes de Sin Kalan me condujeron a una casa de madera pintada, en la que vivían muchas personas. No se puede contar cómo era esa casa, que más bien era un solo cuarto, con filas de alacenas o de balcones, unas encima de otras. En esas cavidades había gente que comía y bebía; y asimismo en el suelo, y asimismo en una terraza. Las personas de esa terraza tocaban el tambor y el laúd, salvo unas quince o

Polifonía

veinte (con máscaras de color carmesí) que rezaban y cantaban y dialogaban. Padecían prisiones, y nadie veía la cárcel; cabalgaban, pero no se percibía el caballo, combatían, pero las espadas eran de caña; morían y después estaban de pie.

—Los actos de los locos —dijo Farach— exceden las previsiones del hombre cuerdo.

—No estaban locos —tuvo que explicar Abulcásim—. Estaban figurando, me dijo un mercader, una historia.

Nadie comprendió, nadie pareció querer comprender. Abulcásim, confuso, pasó de la escuchada narración a las desairadas razones. Dijo, ayudándose con las manos:

—Imaginemos que alguien muestra una historia en vez de referirla. Sea esa historia la de los durmientes de Éfeso. Los vemos retirarse a la caverna, los vemos orar y dormir, los vemos dormir con los ojos abiertos, los vemos crecer mientras duermen, los vemos despertar a la vuelta de trescientos nueve años, los vemos entregar al vendedor una antigua moneda, los vemos despertar en el paraíso, los vemos despertar con el perro. Algo así nos mostraron aquella tarde las personas de la terraza.

—¿Hablaban esas personas? —interrogó Farach.

—Por supuesto que hablaban —dijo Abulcásim, convertido en apologista de una función que apenas recordaba y que lo había fastidiado bastante—. ¡Hablaban y cantaban y peroraban!

—En tal caso —dijo Farach— no se requerían veinte personas. Un solo hablista puede referir cualquier cosa, por compleja que sea.

Todos aprobaron ese dictamen. Se encarecieron las virtudes del árabe (Borges OC, I: 585-586).

Luego de esa velada, Averroes vuelve a su casa y escribe: "Aristú (Aristóteles) denomina tragedia a los panegíricos y comedias a las sátiras y anatemas. Admirables tragedias y comedias abundan en las páginas del Corán y en las mohalacas del santuario." (Borges OC, I: 587)

Me he permitido citar el pasaje en toda su extensión pues la fragmentación, entiendo, conspiraría contra su eficacia. Desde que se menciona el problema de la comprensión-traducción, Averroes ve una representación teatral infantil, escucha una larga descripción de una representación teatral y también una explicación de esa representación. Por último, participa él mismo de una discusión sobre las virtudes o falencias del teatro, es decir, de esa maravilla que se ha referido y explicado durante la cena. Ni la descripción fenoménica ni la explicación de esos fenómenos son eficaces en ausencia del concepto. Por fin, Averroes interpreta esos términos en función de su diverso universo conceptual, sin comprenderlos de manera cabal.

Conclusiones

En este trabajo hemos discutido seis modalidades de imágenes en la obra de Borges y algunas de sus peculiaridades. 1) Las imágenes plásticas, que son de importancia por completo marginal en la obra y el pensamiento literario de Borges. Esto no está en contradicción, en absoluto, con el hecho de que algunos de sus poemas o relatos surjan de la contemplación o el recuerdo de cuadros específicos: “A una tela de Watts, pintada en 1896, debo *La casa de Asterión* y el carácter del pobre protagonista” (Borges, 1989: I, 62). Tampoco impide que las reflexiones de pintores sean estímulos para sus pensamientos literarios o filosóficos (por ejemplo: las afirmaciones de Whistler respecto del tiempo que le tomó pintar uno de sus *nocturnos* en “La poesía gauchesca”). Como ya indicamos, el interés de Borges por la pintura, en su relación con la producción literaria y con sus reflexiones teórico-literarias o crítico-literarias, se limita a lo argumental o anecdótico. Sin embargo, precisamente en este sentido, su importancia puede ser determinante, tal como sucede con “La casa de Asterión”, pero también con la visión de Buenos Aires presente en su literatura, que, si hemos de creerle, ya está antes en los cuadros y grabados en madera de su hermana Norah (Borges y Carrizo, 1979). Las imágenes cinematográficas de gran eficacia y potencia narrativas, que hemos dividido en dos grandes grupos, siguiendo la categorización de Deleuze: imágenes-movimiento 2) e imágenes-tiempo 3). Como es fácil presuponer, los cuentos (de cuchilleros) no-fantásticos suelen utilizar únicamente imágenes-movimiento, mientras que los cuentos fantásticos utilizan por lo general ambos tipos de imágenes, tal como se puede deducir de los ejemplos que hemos brindado con anterioridad. Como hemos sugerido, existe una afinidad electiva entre la sintaxis de los relatos y el cine de género (en las escenas de carácter realista) y otra afinidad electiva entre la sintaxis de los pasajes que presentan fenómenos fantásticos y ciertas formas del cine

moderno. Nos hemos detenido en 4) las imágenes sonoras y 5) los conceptos sin imágenes como dos formas negativas de presentación de las percepciones visuales. Por un lado, los conceptos de imágenes, que, sin embargo, son irrepresentables de manera sensible: aquello que podemos identificar con lo sublime matemático. Por otro, las voces y formas lingüísticas que reemplazan a las imágenes. Por último, hemos discutido 6) las imágenes sin conceptos, las percepciones sensibles no mediadas por conceptos, para comprender de manera apropiada cómo ciertos fenómenos pueden ser vistos por los sujetos pero no logran rebasar la esfera de la percepción sensible o de la memoria de esas percepciones. Para ello, hemos discutido la percepción del teatro en “La busca de Averroes”, pero otro ejemplo claro de esto es la memoria de Funes, cuyas percepciones nunca logran acceder al concepto. Por lo tanto, no puede pensar, tal como se señala en el relato. Su memoria es, como afirma el propio Funes, “como vaciadero de basura” (Borges, 1989: I, 488).

Cabe aventurar todavía una última hipótesis en el vínculo entre las imágenes y los relatos: las imagen-movimiento y las imágenes sonoras son modos de articulación de la acción dramática, al igual que lo que podríamos llamar las imágenes ausentes u omitidas, aquellas que no son accesibles al lector, pero sí son de importancia para la trama: por ejemplo, la imagen del rostro oriental del doctor Yu Tsun en “El jardín de senderos que se bifurcan”, del que nada sabemos, pero que sirve como indicio a los niños de la estación de tren para saber que irá a visitar a Stephen Albert (por sus rasgos orientales, no mencionados). Es decir, forman parte de la sintaxis del relato. Las imágenes plásticas, en cambio, suelen ser meramente circunstanciales en los cuentos. Por su parte, las imágenes-tiempo, las imágenes sin concepto y los conceptos sin imágenes son partes fundamentales del relato. Son componentes semánticos que conforman la historia y, además, pueden ser articulaciones sintácticas, tal como sucede, por ejemplo, en “El Sur” o “El brujo postergado”.

Obras citadas

Bergson, Henri. *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*. Traducción: Pablo Ires. Buenos Aires: Cactus, 2006.

_____. *La evolución creadora*. Traducción: Pablo Ires. Buenos Aires: Cactus, 2007.

Bioy Casares, Adolfo. *Borges*. Barcelona: Ediciones Destino, 2006. Impreso.

Borges, Jorge Luis. *Obras completas*. Barcelona: Emecé, 1989. 3 tomos. Impreso.

Polifonía

- Borges, Jorge Luis y Adolfo Bioy Casares. "Modesta apología del argumento". Museo. *Textos inéditos*. Edición al cuidado de Sara Luisa del Carril y Mercedes Rubio de Zocchi. Buenos Aires: Emecé, 2002, pp. 138-139. Impreso.
- Borges, Jorge Luis y Carrizo, Antonio. *Entrevista a Jorge Luis Borges. Homenaje a Borges por su octogésimo aniversario*, 2 de agosto de 1979, programa 2, Radio Rivadavia, disponible en:
https://www.youtube.com/watch?v=UqrL9_oxmuY.
- Borges, Jorge Luis y Joaquín Soler Serrano. *Telón de fondo. Entrevista a Jorge Luis Borges*. 21 de septiembre de 1976. Radiotelevisión Española, disponible en:
<https://www.youtube.com/watch?v=Tst6vLOqfa0>.
- Charbonnier, Georges. *El escritor y su obra. Entrevistas de Georges Charbonnier con Jorge Luis Borges*. México: Siglo veintiuno editores, 1967. Impreso.
- Deleuze, Gilles. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Traducción: Irene Agoff. Barcelona: Buenos Aires, México: Paidós, 2005a. Impreso.
- _____. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Traducción: Irene Agoff. Barcelona: Buenos Aires, México: Paidós, 2005b. Impreso.
- Farina, Alberto, Alejandra Niedermaier, Viviana Suárez y Daniel Tubío. *Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación*, número 27 (2008), Borges y las artes (y las artes en Borges). *Entre el realismo y la tecnología de la imagen: el estado de la teoría fotográfica* (Revista del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación de la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo), Año IX, Vol. 27, Diciembre de 2008. Disponible en:
https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/cuadernos/detalle_publicacion.php?id_libro=114.
- Gorelik, Adrián. *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 1998.
- Hobbes, Thomas. *Leviatán o la materia forma y poder de una república eclesiástica y civil*. Traducción: Manuel Sánchez Sarto. México: FCE, 1984. Impreso.
- Horacio Flaco, Quinto. *El Arte Poética de Horacio ó Epístola a los Pisones*. Traducida en verso castellano por D. Tomas de Yriarte. Madrid: Imprenta Real de la Gazeta, 1777. Impreso.

Polifonía

- Kant, Immanuel. *Crítica del juicio*. Traducción: José Rovira Armengol. Buenos Aires: Losada, 1993. Impreso.
- Lessing, Gotthold, Ephraim. *Laocoonte o sobre los límites de la pintura y la poesía*. Traducción: Sixto José Castro Rodríguez. Barcelona: Herder, 2014. Impreso.
- Lukács, Georg. “¿Narrar o describir? A propósito de la discusión sobre naturalismo y formalismo”. *Problemas del realismo*. Traducción: Carlos Gerhard. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1966, pp. 171-216. Impreso.
- Marrati, Paola. Gilles. *Deleuze: Cine y literatura*. Traducción: Emilio Berini. Buenos Aires: Nueva Visión, 2004. Impreso.
- Piglia, Ricardo. *Borges por Piglia*. Clase 2. Televisión Pública, 14/9/2013, disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=kZX_gQLMxEM, <https://www.youtube.com/watch?v=OSv8XimyiQw>.
- Setton, Román. “La pampa y El suburbio son poses. Borges: el policial y el desarrollo de una poética clásica”. *Hápax* 8 (2015), 39-65.