

## JORGE LUIS BORGES Y MAURITS CORNELIS ESCHER: DIVERSA ENTONACION DE ESTRUCTURAS METAFORICAS

Quizá la historia universal es la historia de la diversa entonación de algunas metáforas.

Jorge Luis Borges  
*Otras Inquisiciones*

La literatura universal es una vasta creación anónima e intemporal, donde el autor visible es más bien secretario; las obras pertenecen las unas con las otras. La literatura de Borges no es nada más ni nada menos que la entonación algo variada de la literatura de épocas remotas.<sup>1</sup> Este criterio que presenta Gerard Genette en "La litt[erature selon Borges]" lo confirma Borges cuando dice que la historia se reduce a unas cuantas metáforas y sus diversas entonaciones. Dichas consideraciones nos llevan a deducir que las metáforas universales no pueden ser privativas de la literatura, que deben igualmente revelarse en otras formas de la expresión humana, que la creación pictórica también pertenece a la utopía universal de la vasta creación anónima e intemporal, y que la comparación entre las artes serviría para dar más amplia confirmación a estos criterios.

El arte de Maurits Cornelis Escher, artista holandés del siglo XX, nos revela un contenido metafórico parecido al que tanto atrae al genio literario de Jorge Luis Borges. La obra gráfica de Escher manifiesta sus obsesiones con el infinito, el eterno regreso, las múltiples dimensiones, la relatividad, las metamorfosis, la conjunción de opuestos y la realidad e irrealidad. Es un arte gráfico repleto de microcosmos, círculos y laberintos. Escher fue descubierto en la década de los cincuenta por los matemáticos y los científicos; jamás fue apreciado entre los artistas quienes no lo consideraban artista por el hecho de que su obra era demasiado pedante. Decían los críticos que su arte era exageradamente cerebral, dirigido más bien al juego intelectual. Sus grabados proyectan ideas; presentaban un conjunto metafísico; se dedicaban a una temática compleja. Se quejaban los críticos de su arte: "He has been called too cerebral to be an artist, and perhaps he half believed that was so since in his life time only scientists admired him. He was, in any event, an extraordinary creator, and creativity, scientific or artistic, cerebral o emotional, is cut from the same cloth."<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Gerard Genette, *Figuras, retórica y estructuralismo* (Córdoba, Argentina: Ediciones Nagelkop, 1970), p. 146.

<sup>2</sup> Marianne Hancock, "The World of M. C. Escher," *Arts Magazine*, 47, No. 2 (Nov. 1972), 91.

Las coincidencias iniciales que uno descubre entre Borges y Escher impulsan poderosamente a una investigación más profunda. Uno descubre que coinciden en su admiración por Kafka, Lewis Carrol, Chesterton. Ambos se dedican al juego intelectual, a la creación de mundos laberínticos apartados del realismo tradicional. El interés prevaleciente en la cuestión de la realidad y la irrealidad determina las metáforas y estructuras que Borges y Escher emplean para su arte. La ilusión óptica, la paradoja, los laberintos, las inversiones y reversiones, los regresos *ad infinitum* y los sueños nos comunican una realidad ilusoria e incomprensible. El interés de ambos en los temas del infinito, el eterno regreso, la realidad y la irrealidad tiende a reforzar la idea de la creación como entonación de viejas metáforas universales que se penetran tanto entre las obras de literatura como entre las diferentes artes.

Los estudios comparativos entre las artes parten de la frase de Horacio "*ut pictura poesis*." Esta frase, cuyo significado es discutible, se convierte en axioma y da origen a diferentes aproximaciones comparativas: aproximaciones que no tienen por objeto establecer en qué residen las semejanzas, sino en señalar sensaciones afectivas, personales, subjetivas que hacen al crítico presentir la veracidad del axioma de antemano aceptado. La crítica resulta ser impresionista; poco de lo dicho se basa en observaciones objetivas, en hechos concretamente verificables.<sup>3</sup> La aproximación comparativa de más solidez hasta ahora se basa en la hipótesis desarrollada por los historiadores: "the single hypothesis behind the bulk of modern interarts study has been one taken over from that branch of history (or meta-history) known generally as *Geistesgeschichte*."<sup>4</sup> El axioma fundamental es que prevalece en todas épocas en *Zeitgeist*, un Espíritu-de-la-época que determina de una forma misteriosa el ambiente filosófico-intelectual. Las artes, por lo tanto, reflejan el espíritu de la época y pueden ser comparativamente estudiadas. Críticos como Hatzfeld elaboran completos tratados basándose en la existencia hipotética del *Zeitgeist*. Otros le dan a este tipo de crítica nada más que una débil afirmación.<sup>5</sup>

No han ocurrido grandes avances en el campo de la crítica comparativa entre las artes en los últimos años. Varios desvalorizan importantes libros como *Mnemosyne* porque creen que es una crítica basada en memorias personales y no en hechos concretamente verificables a todo lector-espectador. Los críticos reconocen y lamentan la dificultad que la comparación entre las artes implica. Sugieren el desarrollo de un método de investigación basado en términos que puedan ser objetivamente documentados. Terminan sin recomendar ninguna aproximación, reconociendo, más bien, que la materia es, desgraciadamente, "remarkably illusory."<sup>6</sup>

Para hacer una comparación entre el arte de Escher y la literatura de Borges, podríamos valernos de un acercamiento tradicional basándonos en la idea del *Zeitgeist* del siglo XX, ya que Escher nace en 1898 y Borges en 1899 y ambos viven en el mismo ambiente filosófico-intelectual. Sin embargo, considerando la necesidad de hacer una comparación relativamente concreta y objetiva, se desarrolla aquí

---

<sup>3</sup> James D. Merriman, "The Parallel of the Arts: Some Misgivings and a Faint Affirmation, Part I," *Journal of Aesthetics and Arts Criticism*, 31, No. 1 (1972), 153.

<sup>4</sup> Merriman, p. 157.

<sup>5</sup> Merriman, p. 156.

<sup>6</sup> Merriman, p. 162.

un acercamiento a las estructuras predominantes en ambas obras, estructuras que pueden ser objetivamente documentadas. Comparamos las estructuras visuales de Escher con las estructuras literarias de Jorge Luis Borges. Se concluye que Escher y Borges son creadores y comparten muy paralelas estructuras y funciones. Este acercamiento crítico procura revelar paralelismos entre ambas imaginaciones creadoras, parecidos procesos estructuralistas y analogías entre las funciones artísticas de los cuentos de Borges y los grabados de Escher.

## EL MICROCOSMO: LA ESTRUCTURA PARA LA BUSQUEDA DEL VERBO

Jorge Luis Borges y Maurits Cornelis Escher son dos avatares de una larga serie de mentes inquisidoras que intentan comprimir la inabarcable inmensidad del infinito en una pequeña esfera, en la maravillosa regularidad de un cristal, en un punto en el espacio, en un símbolo totalizante, en un número, o bien sea, en una sola palabra. La obsesión de quintaescenciar el universo en el arte culmina para Borges en "El Aleph" y para Escher en "Verbum" (Ilustración 1), otras cuya configuración estructural subyacente es la del microcosmo, el microcosmo de la palabra que trasciende todo en su síntesis cabalística o bíblica.

Este interés lúdico de Borges lo mueve a imaginar una verdad totalizante en forma de una esfera de dos centímetros cuyo nombre es "Aleph," y luego a escribir "El Aleph," texto que contiene esa verdad absoluta. Sintetiza así las múltiples entonaciones occidentales del Dios esferoide con la hermenéutica cabalista.<sup>7</sup> Toma el nombre "Aleph" por ser la primera letra del alfabeto hebreo, letra a la cual atribuyen los cabalistas la dimensión de divinidad infinita.<sup>8</sup>

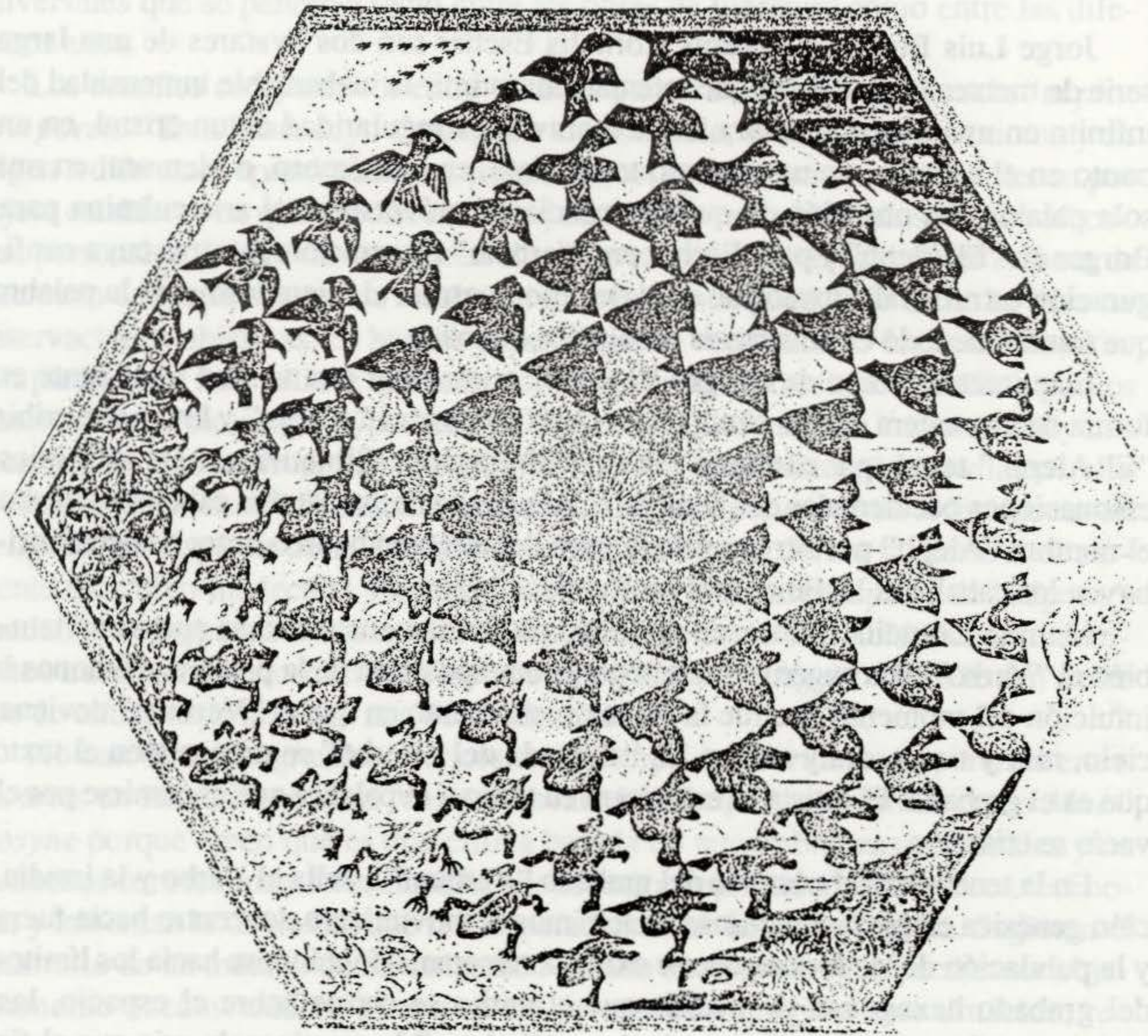
Maurits Cornelis Escher, en un juego profundamente serio se aproxima también al "Verbo" para sugerir visualmente la omnipotencia de la palabra, dándonos la intuición del momento que fue la creación, momento en que el "Verbum" deviene cielo, mar y tierra, día y noche. La búsqueda del "Verbo" se presenta en el texto que es el grabado. El artista lo estructura en torno a la palabra que al cernirse por el vacío se cristaliza.

En la tenebrosidad cósmica del grabado "Verbum" estalla el Verbo y la irradiación genésica empieza a iluminar. Percibimos el movimiento del centro hacia fuera y la pululación de las formas que se extienden metamorfoseándose hacia los límites del grabado hexagonal. A medida que el verbo se cieme sobre el espacio, las incipientes formas triangulares adquieren distinguibles matices de gris que al fin desembocan en formas blancas y negras. Las aves negras vuelan hacia el firmamento diurno; las aves blancas bullen sobre el firmamento nocturno. Los reptiles blancos se lanzan sobre la tierra nocturna; los reptiles negros se encaminan hacia la tierra diurna. EL mar nocturno queda poblado de peces negros. Las aves lindan con los peces, los peces con los reptiles, y los reptiles con las aves. La repetición y la simetría de las intrincadas estructuras le permiten sugerir el infinito.

---

<sup>7</sup> Borges, *Obras completas* (Buenos Aires: Emecé Editores, 1974), p. 636. Borges resume las entonaciones en "La esfera de Pascal."

<sup>8</sup> Saúl Sosnoski, *Borges y la Cábala: La búsqueda del Verbo* (Buenos Aires, Hispamérica, 1976).



M.C. ESCHER: Verbum

©BEELDRECHT, Amsterdam/VAGA, New York.

Collection Haags Gemeentemuseum - The Hague, 1981.

El asombro de Escher ante la perfección cristalográfica del universo está inseparablemente unido a su deseo de abarcar la noción del infinito y de la eternidad. La inconcebible regularidad y simetría con la cual se repiten infinitamente los cristales en la naturaleza era para él la maravilla más grande que puede contemplar el ser humano. Si los andamiajes de la razón y del intelecto se construyen a base de la palabra, igual función sirve el cristal para la edificación de lo material. Imaginar un solo texto que en sus variaciones se repite *ad infinitum* equivale a ver la unidad universal en la incesante repetición de los cristales. Escher debe haber imaginado el "Verbo" que se cieme gradualmente sobre las aguas como un proceso de cristalización divina. El "Verbo" que deviene tierra, mar y cielo sería para Escher más precisamente "el Verbo cristalizándose." Abarcar el infinito en el arte era la obsesión central de Escher. Su vida fue una contienda para sobreponerse a las limitaciones de la hoja plana.

La contemplación de un diminuto cristal formado hace millones de años movía profundamente a Escher. Expresaba líricamente la maravilla:

Long before there were men on this globe, all the crystals grew within the earth's crusts. Then came a day when, for the very first time, a human being perceived one of these glittering fragments of regularity; or maybe he struck against it with his stone ax; it broke away and fell at his feet; then he picked it up and gazed at it lying there in his open hand. And he marveled.

There is something breathtaking about the basic laws of crystals. They are in no sense a discovery of the human mind; they just "are"—they exist quite independently of us. The most that man can do is to become aware, in a moment of clarity, that they are there, and take cognizance of them.<sup>9</sup>

La obsesión de ver en el cristal lo eterno e infinito se traduce conscientemente en su obra con el lenguaje de la simétrica repetición sobre la hoja plana. La hoja plana con su cualidad estática es una barrera para el deseo de expresar el infinito. Escher razona que el infinito no se puede expresar ni en una forma temporal como la música: "How could a composer succeed in evoking the suggestion of something that does not come to an end? Music is not there before it begins or after it ends. It is present only while our ears receive the sound vibrations of which it consists."<sup>10</sup> En el arte estático por lo menos queda el texto inmutable. A la búsqueda de Escher en "Verbum" se aplica lo siguiente: "Quizá en el fin de la búsqueda se halle una respuesta divina, quizá en el centro del Verbo es la Deidad; quizá el Verbo apunta al verdadero Orden..."<sup>11</sup>

En "El Aleph" de Borges y en "Verbum" de Escher podemos apreciar dos tratamientos artísticos que intentan presentar el universo infinito de una forma comprimida y estructurada a base del microcosmo. Fundamental en la obra de Borges es la estructura de la compresión, de la brevedad, del símbolo totalizante. Esto se debe paradójicamente al hecho de que en su obra Borges anhela abarcar lo inabarcable, comprender lo incomprensible. La marcada predilección de Borges por metáforas que abarcan el infinito hace imprescindible en su obra la brevedad. En el

<sup>9</sup> Bruno Ernst, *The Magic Mirror of M.C. Escher* (New York: Random House, 1976), p. 93.

<sup>10</sup> Maurits Cornelis Escher, *The World of M.C. Escher*, ed. J.L. Locher (New York: H. N. Abrams, 1971), p. 37.

<sup>11</sup> Sosnoski, p. 104.

cuento "El Aleph" Borges logra una fusión entre la omnipotente letra cabalística, la esfera espantosa de Pascal y los numerosos microcosmos a los cuales hace alusión en la posdata. El cuento se estructura como una caja china. Se procede del exterior al interior. En el exterior el cuento relata el mundo de los recuerdos de una amante muerta. Pasamos rápidamente de allí al mundo literario de Carlos Argentino Daneri, primo de la difunta. Al llegar al simbólico centro descubrimos "El Aleph," esfera tornasolada de dos o tres centímetros. Es esta esfera el centro cósmico del universo y del relato. Sintetiza todos los puntos espaciales y temporales; resume todo el universo.

Para descubrir el Aleph, Borges se enfrenta con la gran limitación del lenguaje. Lo que él presencia en toda su simultaneidad debe forzosamente narrarse por las palabras, una tras otra, sucesivamente ordenadas en directa contradicción a lo observado. Recordemos la gran frustración de Maurits Cornelis Escher, quien se sentía obsesionado con el tiempo y el espacio infinito, pero limitado por el pequeño espacio estático que era la hoja de papel. Sobreponiéndose a las limitaciones del lenguaje, Borges empieza la descripción del "Aleph," una enumeración que oscila entre la descripción de cosas de dimensiones cósmicas y detalles mínimos. El protagonista ha visto los mares, la tierra, el día y la noche conjuntamente con una telaraña plateada, cada uno de los granos de arena, cada letra de cada página de todos los volúmenes del mundo. La visión lo conmueve a lágrimas: ha visto el objeto secreto—el microcosmo del universo.

No son "El Aleph" y "Verbum" los únicos microcosmos artísticos creados por Escher y Borges; esta estructura es bastante frecuente en ambos. Dice Jaime Alazraki: "En los cuentos 'El Aleph,' 'La escritura de Dios' y 'El Zahir' aparece la imagen microcósmica del universo traducida en tres símbolos diferentes: el Aleph de los místicos de la Cábala, la Rueda de las religiones del Indostán, y en el Zahir del Islam."<sup>12</sup> Hay microcosmos en Borges que en vez de presentar un símbolo del universo presentan un "instante microcósmico" simbólico de toda una vida. En "Biografía de Tadeo Isidoro Cruz," Borges comprime en una noche todo el destino de Cruz, un soldado desertor. En "El milagro secreto" Borges abrevia todo el significado de la vida de Jaromir Hladik en un instante durante el cual el protagonista puede escribir y terminar la obra literaria que le dará sentido a su vida. Borges crea microcosmos que son cifras del universo: el Aleph; microcosmos que son cifras de la divinidad: las manchas en la piel del jaguar; microcosmos que son cifras de vida de un hombre: los dos minutos de Jaromir Hladik. Los cuentos de Borges son microcosmos—cifras que resumen en pocas páginas la erudición de siglos. Borges es un microcosmo de los centenares de autores que ha leído.

También en el arte de Maurits Cornelis Escher abundan los microcosmos. En el grabado "Metamorphose" Escher trata de captar visualmente la multiplicidad del universo en el secreto significado de esta palabra. Coloca la palabra en la tiniebla del vacío; gradualmente, el valor de la palabra se va pictóricamente "cristalizando" en formas geométricas: cuadrados, hexágonos, triángulos; en formas de vida: reptiles, insectos, peces y aves. Cierra el proceso de la metamorfosis al devolver la palabra a su estado original—el de la potencia en la tiniebla. El grabado

---

<sup>12</sup> Jaime Alazraki, *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges* (Madrid: Editorial Gredos, 1974), -p. 91.

“Metamorphose” lo abarca todo. Otros grabados, “Dew Drop,” “Puddle,” “Order and Chaos” son, así mismo, microcosmos de diversos mundos.

El interés de Borges y Escher en los microcosmos corresponde a la análoga concepción del arte que ambos comparten. Son los dos poderosos inquisidores cuya obsesión principal es abarcar artísticamente el infinito. Vislumbrar artística e intelectualmente el Secreto del universo y el verdadero Orden—esa es la función de las estructuras microcósmicas en los relatos de Borges y los grabados de Escher.

## EL CIRCULO: ESTRUCTURA PARA EL REGRESSUS IN INFINITUM

La configuración estructural circular adquiere en Borges y Escher gran trascendencia; es para ambos la estructura producida por la lógica inversión de la estructura del microcosmo esferoide. A través de los siglos, el círculo se viene metamorfoseando a medida que la imaginación creadora del ser humano le enriquece al atribuirle las espontáneas y diversas entonaciones personales. Si la estructura microcósmica les permite a Borges y Escher comprimir la inabarcable inmensidad del infinito en una sola palabra, el círculo les permite insinuar, de forma contraria, ese mismo inmenso e inabarcable infinito.

La estructura del círculo ha intrigado al hombre de diversas culturas desde la más remota antigüedad. El círculo ha simbolizado para el hombre lo eterno, lo divino, la perfección y la unidad. La estructura circular atraviesa el tiempo sin alterar la perfección de su forma. Las generaciones son testigos de las metamorfosis de significados y valores, pero la simplicidad y la precisión de la forma siguen inmutables.

A diferencia de los centanares de precursores que empleaban el círculo como estructura genética, Maurits Cornelis Escher y Jorge Luis Borges utilizan al círculo para desmitificar los valores prevalecientes: la historicidad del tiempo lineal y la inquebrantable barrera entre la realidad y la irrealidad. Si la estructura microcósmica les permite a Borges y Escher comprimir concéntricamente la inabarcable inmensidad del infinito, la estructura del círculo les permite dar el movimiento contrario que excéntricamente se extiende para abarcar el mismo inmenso infinito al proyectar cíclicamente hacia el pasado un regreso interminable de repeticiones idénticas. La lograda insinuación de un regreso infinito dispara en la imaginación la eterna repetición que nos da lo infinito, no es su forma aléfica de la comprensibilidad artística, sino en su opuesto: en la imperiosa excéntrica descomprensibilidad—en el *regressus in infinitum*.

El regreso infinito nos compele a ponernos en marcha hacia atrás con una serie de repeticiones idénticas que obligan a tomar cada vez un paso más. El encadenamiento de incesantes autoreferencias produce en el espectador una fuerte sensación de incomodidad. Presenciamos “the *mysterium tremendum*: the ultimate mystery, which one must approach with awe, fascination, humility and a sense of ‘creaturehood’.”<sup>13</sup> Borges hace su propio catálogo de regresos infinitos: *El Quijote*,

---

<sup>13</sup> Martin Gardner, “Infinite Regress,” in *Sixth Book of Mathematical Games From Scientific American* (New York: Charles Scribners, 1971), p. 221.

*Hamlet, Las mil y una noches*, el mapa de Josiah Royce. Descubra Borges que el espectador siente la sensación de horror. Dice Borges:

¿Porqué nos inquieta que don Quijote sea lector del Quijote, y Hamlet, espectador de Hamlet? Creo haber dado con la causa: tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios.<sup>14</sup>

La estructura del círculo usada por Borges y Escher para el *regressus ad infinitum* nos hace experimentar como lectores y espectadores la sensación de inquietud, la misma sensación de inquietud que experimentamos en las leyes de la física contemporánea donde el regreso infinito:

is not a bad picture of contemporary particle physics. The latest theory proposes a smaller, yet undetected, group of particles called "quarks" to explain the structure of known particles. Is the cosmos itself a particle in some unthinking vast variety of matter? Are the laws of physics an endless regress of hat tricks?<sup>15</sup>

El "quark" mide un cincuentavo el tamaño de un neutrón. ¿Presenciaremos todavía en este siglo el descubrimiento de alguna partícula contenida dentro del "quark?" Nos acercaremos a los regresos infinitos, ya sean físicos o literarios, con la misma poderosa sensación de misterio.

La litografía "Drawing Hands" (ilustración 2), nos da visualmente una introducción a la magia parcial del artista, Maurits Cornelis Escher. Gráficamente se presenta una mano derecha dibujando una izquierda que dibuja una derecha dibujando una izquierda, *ad infinitum*. La circularidad del regreso infinito se ve a primera vista; sin embargo, nos toma un momento percibir el comentario filosófico sobre la realidad y la irrealidad. La mano derecha se extiende sobre el límite del papel produciendo una sombra por debajo. Al seguir el movimiento circular, vemos que la superior empieza a dibujar una mano izquierda, la cual empieza como dos rayas sobre una hoja de papel y termina siendo una mano protuberante que se desborda en forma tri-dimensional sobre la misma hoja de la cual originó. La mano izquierda, habiendo ahora adquirido "realidad", empieza por su parte a dibujar a la derecha. La derecha, por medio de una repetición idéntica, se libra de la superficie plana de la hoja y termina abultándose de nuevo. Este grabado nos suministra una estructura circular que al girar continuamente sobre sí nos aprisiona en un regreso infinito algo maravilloso. Descubrimos sumergida en la lógica de la estructura la cuestión de la realidad y la irrealidad del arte. El artista (la mano de Escher que dibuja las manos que se dibujan viciosamente) crea solamente la ilusión de la realidad.

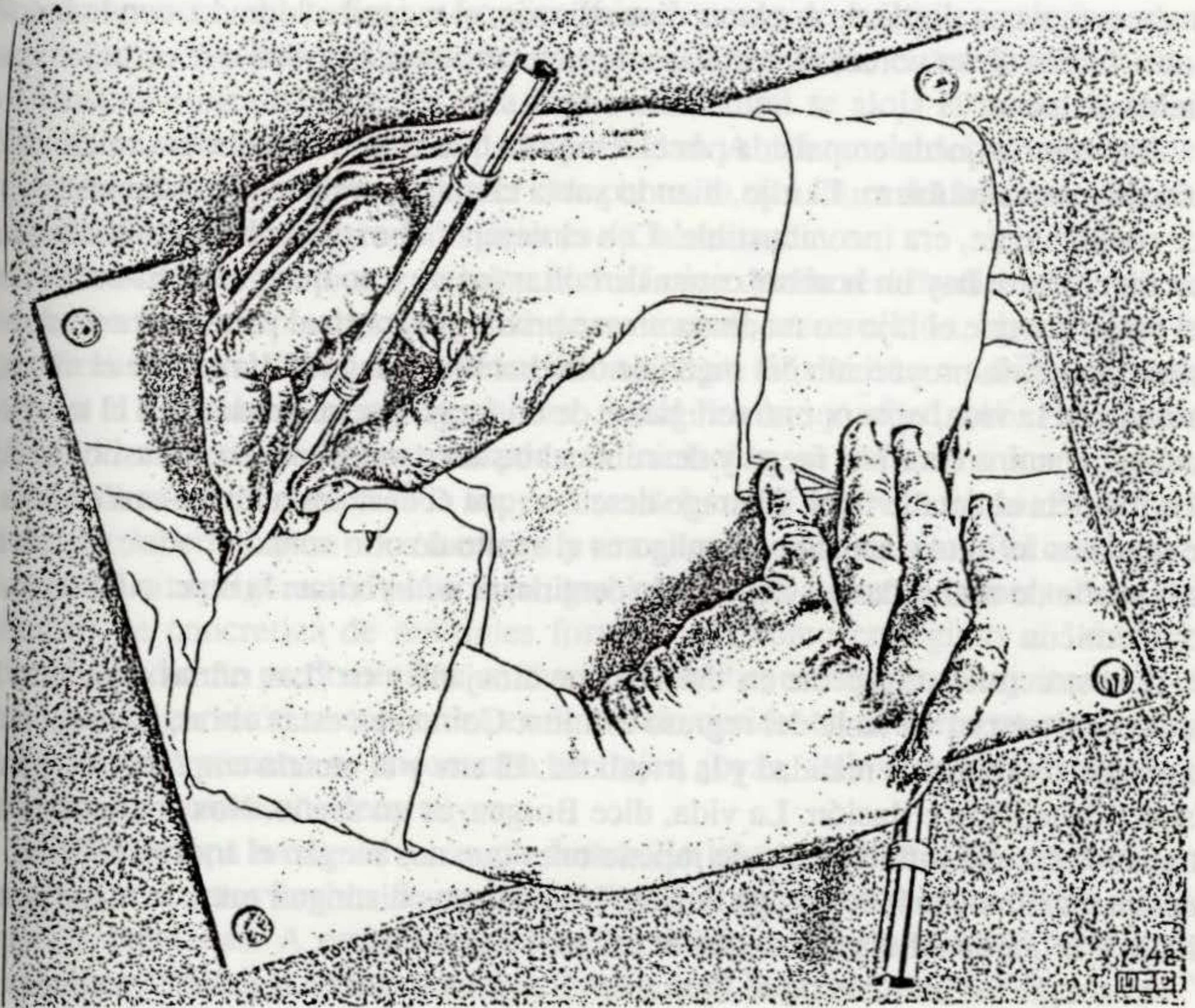
Nos viene a mente el comentario de Escher: "Todo mi arte es un juego, un juego profundamente serio." Concordamos; el arte es "decepción". En ello incide Bruno Ernst cuando dice: "Escher is thoroughly convinced that in our empirical existence we are actually made fools of, just as the artist is deluding himself when

---

<sup>14</sup> Borges, p. 667.

<sup>15</sup> Gardener, p. 222.





**M.C. ESCHER: Drawing Hands**  
©BEELDRECHT, Amsterdam/VAGA, New York.  
Collection Haags Gemeentemuseum - The Hague, 1981.

he thinks he can truly represent reality.”<sup>16</sup> Escher, no obstante, emplea obsesivamente todas las herramientas científicas y racionales para ejecutar de la forma más intelectual el juego artístico de la decepción. Los laboriosos estudios matemáticos, geométricos, y científicos que realiza Escher para cada una de sus obras tienen, paradójicamente, el propósito de comprobar que lo empírico es otra forma de ilusión. “It is interesting to note that logical paradoxes attack rationalism, using the forces of reason: here Escher attacks realism, using the forces of realism.”<sup>17</sup>

En la obra de Jorge Luis Borges, el mago de “Las ruinas circulares”, sin saber que su existencia representa una repetición de un regreso infinito, procede laboriosamente a dar vida a un hijo que nace del arabesco onírico de sus noches somnolientas. En un anfiteatro circular empieza el proceso de la creación. El mago gradualmente divide la superficie de sus sueños y descubre en el diseño emergente la repetición idéntica de muchas caras de alumnos taciturnos. Entre ellos encuentra finalmente a uno digno de mayores dimensiones; el mago ha logrado, con la indomable fuerza de su voluntad, realizar un proyecto aún más arduo que el “tejer una cuerda de arena.”<sup>18</sup>

La victoria queda empañada por el temor de que el hijo descubriera su condición de mero simulacro. El hijo, bien lo sabía el mago, era irreal, era fantasma, y por consiguiente, era incombustible. Con el tiempo, al mago le llegan noticias de que en el Norte hay un hombre capaz de hollar fuego y no quemarse. El consuelo del mago era que el hijo no meditara en ese privilegio anormal para que no descubriera que era la proyección del sueño de otro hombre. Llega el día en que el mago, cansado de la vida, opta por no refugiarse de un fuego que se produce en el templo circular. Camina contra el fuego y descubre al instante su propia incombustibilidad. Nos inquieta el detalle final. El mago descubre que él es un eslabón en una cadena de regresos infinitos. La vida del mago es el sueño de otro soñador, y ese soñador es el sueño de otro soñador. Con el hijo continuará *ad infinitum* la repetición de pasos idénticos.

La estructura subyacente en “Manos que dibujan” y en “Las ruinas circulares” es el círculo en su variante del regreso infinito. Coinciden estas obras, además, en su perspectiva sobre la realidad y la irrealidad. El arte y el mundo empírico son para Escher decepción e ilusión. La vida, dice Borges, es un sueño. Nos encontramos atrapados en una infinita serie de repeticiones que nos niegan el individualismo, nuestra máxima y más respetada ilusión. No podemos distinguir entre la mano que dibuja y la que es dibujada, ni entre el soñador y el soñado.

Los regresos infinitos no se limitan en Borges y Escher a las obras ya citadas. En “El hombre en el umbral”, el poema “Ajedrez,” “El jardín de los senderos que se bifurcan,” se encuentran regresos infinitos. En Escher los encontramos en “Concentric Rinds,” “Spirals,” y gran número de otros grabados. El estudio de la configuración estructural del círculo en Borges y Escher tiende a confirmar el concepto de la homogeneidad del espacio artístico-literario—espacio que en Borges y Escher resulta ser unánime, anónimo e intemporal. Los vertiginosos regresos infi-

---

<sup>16</sup> Escher, *The World*, p. 44.

<sup>17</sup> Patrick Hughes and George Brecht, *Vicious Circles and Infinity* (Garden City: Doubleday, 1975), p. 18.

<sup>18</sup> Borges, p. 453.

nitos en Borges y Escher desmitifican la historicidad y el empirismo de nuestro siglo.

## **EL LABERINTO: ESTRUCTURA PARA MUNDOS CAOTICOS**

Conjeturamos que la configuración estructural del círculo y la configuración estructural del laberinto forman una polaridad en la mentalidad del hombre. El círculo, en su eterna repetición y su infinito regreso, provee al hombre una limitada seguridad epistemológica. El hombre, en su esfuerzo por conocer y comprender el secreto diseño del universo, sabe que la historia es la repetición de unas cuantas "tramas". Cada repetición de esa trama es fundamentalmente la misma; siempre lo ha sido y siempre lo será. La perfección de la estructura circular, idéntica en todos sus puntos, sin principio y sin fin, ha sido, por lo tanto, símbolo de la divinidad. El polo opuesto, el laberinto, complicadísimo enredo de múltiples galerías cuya arquitectura confunde y aprisiona, introduce la angustia, el temor de lo inaprehensible e incalculable. En esta forma estructural se aloja la monstruosidad destructiva, el aspecto negativo de la polaridad. A diferencia del círculo donde cualquier punto equivale a cualquier otro punto, la estructura del laberinto da una sola salida en innumerables combinaciones de falsos caminos.

El laberinto egipcio era un lugar hierofántico donde residía dios-rey. Allí se celebraba anualmente la ceremonia de su muerte-resurrección, rito en que se sacrificaba el toro divino. Para la tradición griega, el laberinto era la prisión que alojaba al minotauro, bestia aterradora, mitad hombre y mitad toro. En el mito griego, el arquetípico héroe pasa por una iniciación, se enfrenta a los peligros, lucha valientemente, trasciende los poderes del mal, y sale victorioso. De allí, el simbólico laberinto pasa a los romanos y con ellos se extiende a todo el continente europeo. La configuración estructural, grabada por los siglos en la mentalidad del hombre, se concretiza de múltiples formas. Así como en Egipto el laberinto formaba el diseño predominante en monedas, sellos, esculturas y arquitectura, la misma configuración se concretiza en el mundo occidental de sorprendentes maneras. En el imperio romano se encontraba en trajes, joyas, sellos monedas, mosaicos pictóricos y pavimentos decorativos.

En la Europa medieval se ve un desarrollo interesantísimo. Se encontraban enormes laberintos hechos de mosaico colocados en el piso a las entradas de las iglesias cristianas. A estos caminos se les daban nombres como "Chemin de Jérusalem," "daedale," "meandre." Al centro se le llamaba "ciel" o "Jérusalem," porque representaba el sinuoso camino por el cual viajaba el hombre o el alma para llegar a Dios. En el centro estaba Cristo, redentor por su muerte-resurrección. En el Siglo XX el laberinto deja de ser la construcción arquitectónica por la cual el hombre puede navegar para llegar al centro donde descubre "Jérusalem," o mata al monstruo y se hace héroe. En este siglo no se puede entrar al laberinto para hacer sacrificios divinos, para vencer monstruos y hacerse héroe, ni para hacer penitencia camino al cielo. El laberinto es ahora todo el universo y el minotauro se convierte en hombre, figura que languidece en el centro, consciente, sensible e inquisidora como el Asterión de Borges, atrapado en soledad.

La litografía, "Relativity" (Ilustración 3), nos ubica dentro de un laberinto escheriano que nos abate; nos afirma rotundamente nuestra exigüidad intelectual. Nuestras primeras reacciones al grabado de Escher se nos revelan en términos laberínticos borgianos: es un "inextricable palacio," un "horror intelectual," es "lo interminable," "lo atroz," "lo completamente insensato." Quizá Escher haya soñado el mismo palacio de los inmortales que soñó Borges:

En el palacio que imperfectamente exploré, 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 la balaustrada 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...<sup>19</sup>

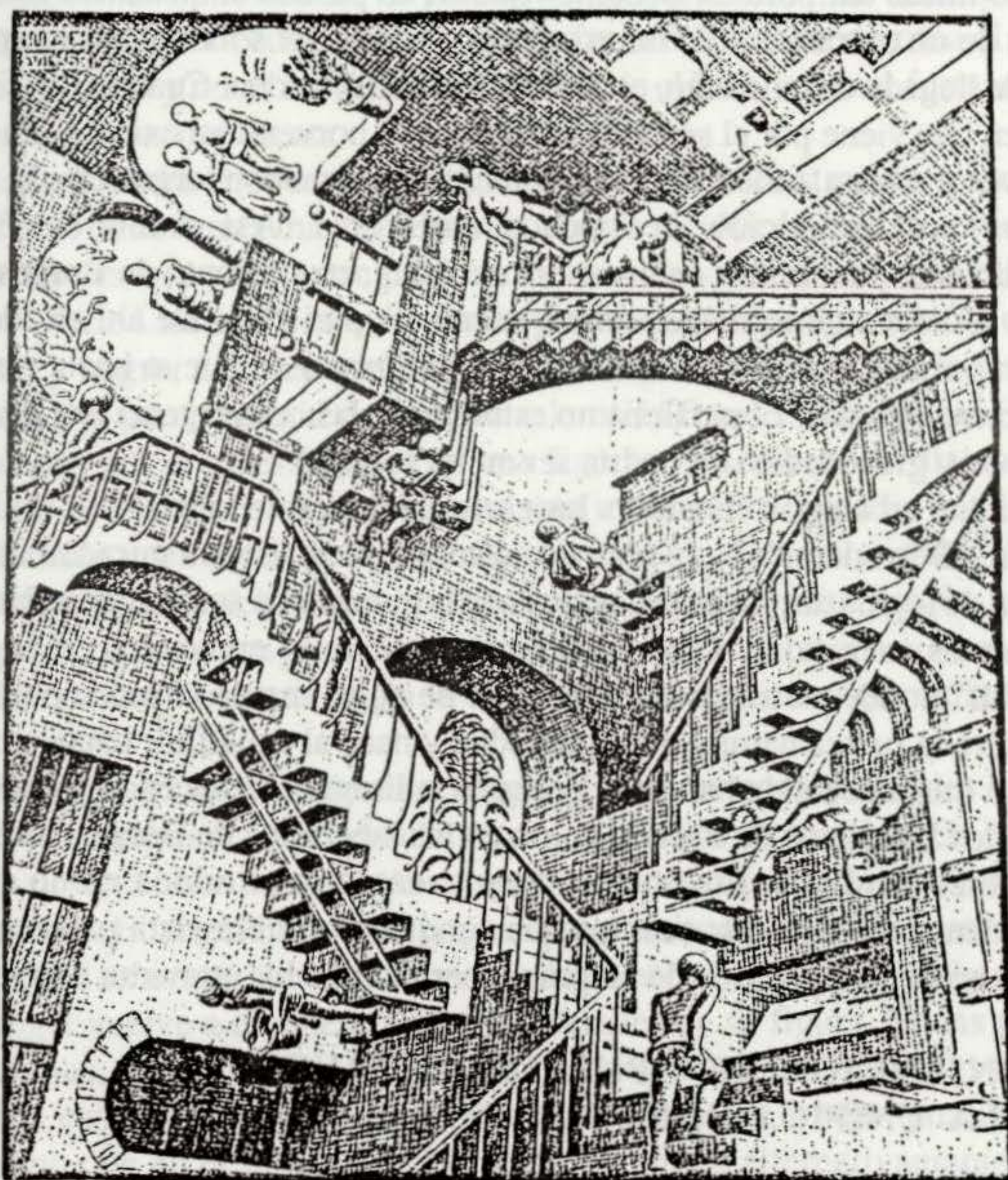
La litografía de Escher es precisamente eso: "inreales escaleras inversas, con los peldaños y las balaustradas hacia abajo." Hay, además, escaleras aéreas adheridas a los muros, puertas que conducen a celdas, y altas ventanas inalcanzables. La arquitectura carece de fin. El edificio laberíntico de "Relatividad" alcanza un grado más alto de horror. Las escaleras inversas con las balaustradas hacia abajo tienen una asombrosa simetría; por el otro lado forman otra escalera cuya balaustrada queda construida hacia arriba. Por el anverso y reverso de cada escalera ascienden y descienden figuras de hombres, figuras cuyas posiciones rectas forman líneas perpendiculares en relación a sí mismos.

La escalera aérea del centro se adhiere a dos altos muros que forman un ángulo recto. El espectador se queda aturdido, estupefacto, al descubrir las decepciones visuales que, utilizando estos dos muros, Escher documenta tan lógica e ilógicamente. El muro de la izquierda de repente se convierte en el pavimento sobre el cual se sienta una figura que, sin admitirse que no tiene cara ni ojos, asiduamente lee un libro. Justamente en el centro del grabado descubrimos que el muro derecho de repente se convierte en el piso sobre el cual pisa un hombre que viene saliendo del sótano con un costal en la espalda. Directamente delante del hombre del costal, a unos dos pasos, el piso se convierte de nuevo en pared, pared a la cual el muro perpendicular ahora le sirve de piso. Indudablemente, los dos grandes muros alternativamente alteran funciones: son techo, piso, pared. Por un lado, una pared se convierte en jardín; por el otro lado, la otra pared también se convierte en jardín. Varias de las escaleras mueren sin llegar a ninguna parte; por ellas, sin embargo, vienen bajando figuras. El hombre (parte inferior, posición central), al subir dos peldaños más, se encontrará con una puerta acostada. Observamos, como observaría Borges, que todo esto es "completamente insensato."

Para descifrar el juego intelectual en que Escher nos embrolla, sugerimos que a la litografía se le ponga el siguiente subtítulo: "La casa de las gravedades que se bifurcan." El grabado es la representación pictórica de un juego intelectual donde la gravedad forma realmente una serie infinita de gravedades que visualmente se nos presenta por medio de una casa de escaleras inversas y pared-piso-techos. La bifurcación de gravedades implica paralelas bifurcaciones espaciales y temporales.

---

<sup>19</sup> Borges, p. 537.



**M.C. ESCHER: Relativity**

©BEELDRECHT, Amsterdam/VAGA, New York.

Collection Haags Gemeentemuseum - The Hague, 1981.

Estructuralmente, comparamos la litografía "Relatividad" con el laberinto de tiempos que se bifurcan en el cuento "El jardín de los senderos que se bifurcan." La trama laberíntica del cuento, tanto como la trama laberíntica de la ficticia novela que en el cuento se discute, se complementan por los laberintos espaciales y temporales en los cuales viven los personajes. La ficticia novela fue escrita por Ts'ui Pen, quien vivía en un simétrico jardín de senderos que se bifurcaban. Albert, sinólogo inglés que descifra la novela, vive en un jardín de senderos que se bifurcan. El tiempo que abarca todo, la Primera Guerra Mundial, forma un jardín internacional de senderos convergentes y divergentes.

El momento culminante, el asesinato de Albert, es una sorprendente convergencia de líneas temporales. Sabemos que en un pasado el bisabuelo había muerto a manos de un extranjero. El futuro está por convergir sobre ellos; se aproxima la inevitable llegada del enemigo, el capitán Richard Madden. Cuando Yu Tsun divisa a Madden que viene por el sendero, anuncia: "El porvenir ya existe." Yu Tsun saca el revólver y mata a Albert. Las redes temporales que convergen en ese momento producen una repetición de hechos anteriores. Así como en Escher simultáneamente percibimos cenit-nadir-horizonte, en el cuento de Borges, Yu Tsun y Albert son simultáneamente amigos-enemigos-parientes. De ahí en adelante, las redes temporales se seguirán bifurcando, caminando de nuevo hacia otras inexorables convergencias. El paralelismo estructural, las convergencias y divergencias de tiempos y gravedades, no podría ser mejor logrado.

Abundan en ambos creadores las construcciones de laberintos. En la insólita litografía, "Belvedere," se produce un asombro inusitado: un mirador absurdo con toda falta de lógica arquitectónica nos da la impresión de sostenerse sobre una serie de columnas invertidas. Otro edificio imposible se encuentra en la litografía "Waterfall" donde un maravilloso molino de agua impele la rueda para elevar el agua contra la fuerza natural de la gravedad y hace al agua fluir hacia atrás y hacia arriba. La misma cualidad absurda opera en la litografía "Ascending and Descending." En los laberintos de Escher, como en los laberintos de Borges, se encuentran los hombres perdidos. En Borges "hay cuentos contruidos como laberintos; cuentos dentro de cuentos; cuentos que aunque a primera vista parezcan autónomos, son en verdad pedazos de un gran laberinto que los atraviesa a todos."<sup>20</sup>

## LA CONJUNCION DE OPUESTOS: ESTRUCTURA PARA LA UNIFICACION

La lógica desintegra el universo en oposiciones y dualismos que no se pueden resolver y Jorge Luis Borges y Maurits Cornelis Escher en su arte se oponen a esa lógica con una visión unificadora que percibe el orden universal, el orden encubierto bajo la dialéctica del pensamiento que analiza y categoriza la naturaleza y la experiencia humana. El arte de Escher y los cuentos de Borges sorprenden e inquietan, por lo tanto, al presentar una visión integral, un universo orgánico, un sistema en el cual el bien y el mal forman una sola unidad dramática. La visión

---

<sup>20</sup> Enrique Anderson Imbert, "Un cuento de Borges: 'La casa de Asterión,'" *Revista Iberoamericana*, 25, No. 49 (1960), 256.

unificadora ve en la polaridad la armonía universal. Reconoce la inevitable ambivalencia del mundo natural, pero ve en las dualidades el orden superior de la conjunción de opuestos. Los términos que expresan la oposición son convenientes para la dialéctica; ignoramos, sin embargo, que la oposición no existe en la naturaleza universal. El universo no se divide a sí mismo en blanco y negro, bueno y malo.

En las aparentes paradojas de Heráclito descubrimos la fuente occidental de la idea de la conjunción de opuestos. Para Heráclito lo fundamental es la idea del eterno fluir, el cambio constante: todo *es* y *no es* a la vez. “Según Heráclito, lo más importante para el hombre es el conocimiento del *logos* cuya manifestación notoria es la conexión de opuestos.”<sup>21</sup> El pensamiento occidental, no obstante, se basa sobre las cualidades irreconciliables, categorías absolutas; predomina el dualismo ortodoxo cristiano y no se aceptaría la idea de que el bien y el mal forman una unidad—*demon est deus inversus*.

Maurits Cornelis Escher crea en “Circle Limit IV” (Ilustración 4) un pequeño universo que, de la forma más inquietante, abarca pictóricamente la conjunción de opuestos. Escher nos pone entre paréntesis el subtítulo “Heaven and Hell”. El universo de “Circle Limit IV” es la intuición pictórica de la conjunción de opuestos, del blanco y negro, del bien y el mal, del cielo y del infierno, de lo femenino y masculino. Del punto central del círculo salen seis figuras, tres figuras femeninas representadas por ángeles blancos, y tres figuras masculinas de diablos negros. Forman así los diablos y los ángeles una sola inseparable unidad a medida que se hace la división geométrica de la superficie usando el principio cristalográfico de la rotación. Las figuras del mosaico, organizadas según el sistema que usa la naturaleza para colocar contiguamente los cristales, rotan, decrecen, y se multiplican extendiéndose infinitamente hacia la circunferencia del universo radiado que las contiene.

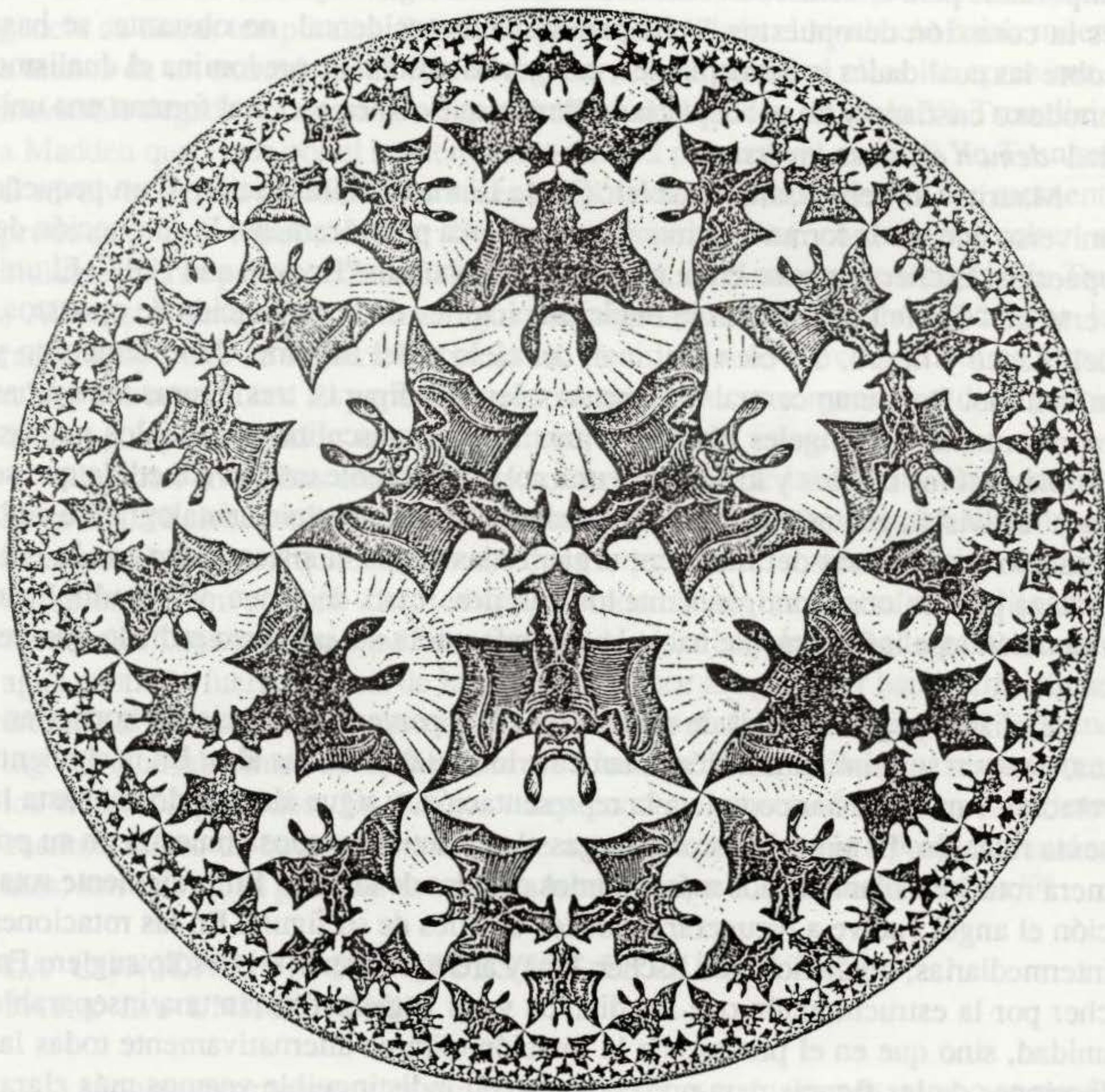
El diablo negro con alas de murciélago, ojos perversos y facciones horripilantes, tiene en su primera rotación solamente los detalles de sus alas. En la siguiente rotación vuelve a estar completa la representación, y sigue alternando así hasta la sexta rotación. El ángel blanco de largas alas y actitud piadosa muestra en su primera rotación solamente los más mínimos detalles de las alas. En la siguiente rotación el ángel vuelve a recuperar todos los detalles de su figura. En las rotaciones intermediarias, según nos dice Escher, “they are equivalent.”<sup>22</sup> No sólo sugiere Escher por la estructuración que los diablos y los ángeles forman una inseparable unidad, sino que en el proceso de la rotación elimina alternativamente todas las facciones de las figuras para que en su estado indistinguible veamos más claramente la equivalencia.

Indistintamente, Borges en el cuento “Tema del traidor y del héroe” nos da, como “Circle Limit IV,” la conjunción de opuestos en un patriota irlandés, Fergus Kilpatrick, en quien encontramos la unión de polaridades. El título “Traidor y hé-

---

<sup>21</sup> Zunilda Gertel, “‘Heráclito,’ conjunción de opuestos,” *Kentucky Romance Quarterly*, 19, No. 2 (1972), p. 238.

<sup>22</sup> Escher, Maurits Cornelis. *The Graphic Work of M.C. Escher* (New York: Meredith Press, 1967), p. 12.



M.C. ESCHER: Circle Limit IV  
©BEELDRECHT, Amsterdam/VAGA, New York.  
Collection Haags Gemeentemuseum - The Hague, 1981.



roe" nos da la conjunción de opuestos, y no la contradicción oximorónica que los críticos frecuentemente perciben. El valor oximorónico de "traidor y héroe" señala la personalidad esquizofrénica, las acciones contradictorias, la inconsistencia mental. Del "Tema del traidor y del héroe" dice D.L. Shaw:

we may relate the theme of treachery to that of ambiguity of personality and thereby to those works of twentieth-century literature which imply the loss of our old sense of possessing a single personal identity. Stevenson's *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* is of course the most famous early example (sic).<sup>23</sup>

No es Fergus Kilpatrick ni esquizoide, ni esquizofrénico. El "Ser" no es estático, permanentemente héroe o traidor; el "Ser", diría Heráclito, es más bien "Siendo", una continua transición que fluye entre las oposiciones "héroe y traidor". Fergus Kilpatrick vive y en él se repite una trama anterior.

Kilpatrick es un líder revolucionario que encabeza la rebelión de los conspiradores irlandeses contra los ingleses. El día 2 de agosto de 1824 se descubre que hay entre ellos un traidor, y Kilpatrick le encomienda a Nolan, antiguo compañero revolucionario, el descubrimiento de ese traidor. Nolan demuestra irrefutablemente que el traidor es Kilpatrick, y los conjurados condenaron a muerte a su presidente; Kilpatrick firma su propia sentencia de muerte. Nolan, perito en asuntos literarios, propone una muerte dramática en un escenario público. Concibe un extraño proyecto teatral con centenares de actores. Urgido por el tiempo, Nolan decide plagiar las obras de Shakespeare, *Macbeth* y *Julius Caesar*. El protagonista, Kilpatrick, muere en escena, repitiendo así una trama anterior, y prefigurado, además, la muerte de Abraham Lincoln.

La muerte de Kilpatrick desencadena una larga serie de conjunciones de opuestos: el traidor y el héroe son uno; el asesinato es "público y secreto"; la escena teatral es una con la realidad histórica; Kilpatrick enriquece sus últimos actos y palabras porque comprende que su destino, a la vez, "lo redimía y lo perdía"; Nolan, el revolucionario irlandés, se hace uno con el "enemigo inglés William Shakespeare"; la exterminación física da la inmortalidad histórica; en fin, la ficción y la historia son una. Hacer revolución significa hacer teatro. El título advierte que no se trata de una historia singular, "que el destino de 'traidor y héroe' de Fergus Kilpatrick es apenas una reverberación de un *topos* y que su recurrencia en el relato es un avatar más de ese tema."<sup>24</sup> El título es la conjunción de conceptos de valor contrario.

Maurits Cornelis Escher tiene otras litografías muy logradas con la estructura de la conjunción de opuestos. "Sun and Moon" es un grabado que exhibe la articulación de fondo y figura según los principios de la psicología Gestalt. Cuando la vista enfoca la figura múltiple de catorce pájaros azules, los vemos sobre el fondo de un sol radiante. Al hacer la inversión de fondo y figura, logramos enfocar la figura múltiple de catorce pájaros blancos manchados de amarillo. Ahora retrocede el fondo azul y vemos a la distancia el cielo nocturno, la luna, las estrellas y los

<sup>23</sup> David L. Shaw, *Borges: Ficciones* (London: Grant and Cutler Ltd., 1976), p. 49.

<sup>24</sup> Jaime Alazraki, *Versiones, inversiones, reversiones: El espejo como modelo estructural del relato en los cuentos de Borges* (Madrid: Editorial Gredos, 1977), p. 90.

planetas. Escher se apoya en juegos mentales, principios filosóficos, y los principios de la percepción visual para darnos una conjunción de opuestos en el arte plástico. La estructura de la unidad de opuestos se encuentra en muchas otras enigmáticas litografías, especialmente en las litografías donde los pájaros y los peces se metamorfosean y los fondos marítimos se transforman en espacios aéreos.

En Borges se emplea la estructura con la misma frecuencia. En "La forma de la espada" el protagonista heroico narra su historia y se convierte al final en el traidor que quien habla. Emma Zunz, para lograr la justicia y vengar el oprobio sufrido por su padre, se somete a un horroroso ultraje personal. En "La casa de Asterión," el sensible, solitario personaje que habla resulta ser el monstruoso minotauro. "El acercamiento a Almostásim" nos presenta un buscador que se descubre a sí mismo como el objeto de su búsqueda. En "Tres versiones de Judas," descubrimos que "Judas refleja de algún modo a Jesús."<sup>25</sup> La conjunción de opuesto es, innegablemente, una de las estructuras fundamentales en Borges.

Maurits Cornelis Escher y Jorge Luis Borges revelan en sus distintas formas de arte una dialéctica estructuradora que de forma análoga representa frecuentemente la unidad de la conjunción de opuestos. Reconocen ambos que la lógica procede por abstracciones necesarias que categorizan, dividen y separan lo que fuera del raciocinio no está ni dividido, ni separado, ni categorizado.

## CONCLUSION

La comparación de los cuentos de Jorge Luis Borges y los grabados de Maurits Cornelis Escher revela un asombroso paralelismo estructural. Los paralelismos señalados no son superficiales impresiones, reacciones personales, ni ocasionales semejanzas temáticas. Descubrimos en sus obras una dialéctica que se funda sobre iguales configuraciones estructurales.

Las configuraciones estructurales estudiadas aquí, tienen una amplia prevalencia en las obras de Escher y Borges, una vasta predominancia universal en campos no relacionados a la literatura y al arte. Descubrimos que la actividad intelectual del hombre, en esta cultura y en otras, en este siglo y en remotos siglos anteriores, en el arte, en la literatura, la psicología, o la religión, selecciona consistentemente las mismas configuraciones estructurales.

El escritor y el artista, estructuradores que rehacen los "viejos materiales" para crear nuevos "textos", reestructuran sus objetos de arte añadiéndoles una nueva cualidad inteligible: la marca personal que define el valor artístico-literario. No hay gran originalidad en el microcosmo, el regreso infinito, el laberinto y la conjunción de opuestos. El valor artístico-literario reside en las funciones distintivas que el creador les proporciona.

*María Elena López, Ph.D.*

*University of Northern Colorado*

---

<sup>25</sup> Borges, p. 515.