

- Massey, Doreen. *Space, Place and Gender*. Oxford: Blackwell Publishers, 1994.
- McClintock, Anne. "Family Feuds: Gender, Nationalism and the Family". *Feminist Review* 44 (1993): 61-80.
- Mohillo, Sylvia. *En breve cárcel*. Barcelona: Seix Barral, 1981.
- Neuman, Lilian. *Levantar ciudades*. Barcelona: Ediciones Destino, 1999.
- Peri Rossi, Cristina. *El Libro de mis primos*. Montevideo: Biblioteca de Marcha, 1969.
- _____. *La nave de los locos*. Barcelona: Seix Barral, 1984.
- Perlongher, Néstor. *Prosa plebeya: Ensayos 1980-1992*. Buenos Aires: Ediciones Colihue S.R.L., 1997.
- Pile, Steve. *The Body and the City: Psychoanalysis, Space and Subjectivity*. Londres y Nueva York: Routledge, 1996.
- Quirós, C.B. de. *La picota en América*. La Habana: J. Montero, 1948.
- Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Hanover: Ediciones del Norte, 1984.
- Robles, Mireya. *Hagiografía de Narcisca la bella*. Hanover, NH: Ediciones del Norte, 1985.
- Rojas-Mix, Miguel A. *La plaza mayor: El urbanismo, instrumento de dominio colonial*. Barcelona: Muchnik Editores, 1978.
- Romero, José Luis. *Latinoamérica: Las ciudades y las ideas*. México: Siglo Veintiuno Editores, 1976.
- Romero León, Jorge. "Fotógrafos y escritores: Pintores de la vida moderna". *Sueños e imágenes de la modernidad. América Latina 1870-1930*. Caracas: Corporación Andina de Fomento, 1997. 18-31.
- _____. *Retórica de imaginación urbana: La ciudad y sus sujetos en Cecilia Valdés y Quincas Borba*. Caracas: Fundación Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, 1997.
- Said, Edward. "Figures, Configurations, Transfigurations". *Race & Class* 32/1 (1990): 10-19.
- Sarduy, Severo. *Gestos*. Barcelona: Editorial Seix-Barral, 1963.
- Sepúlveda Leyton, Carlos. *Hijuna*. Linares, Chile: Editorial Ciencias y artes, 1934.
- Soja, Edward W. *Postmetropolis: Critical Studies of Cities and Regions*. Oxford: Blackwell Publishers, 2000.
- Torres, Ana Teresa. *El exilio del tiempo*. Caracas: Monte Avila, 1990.
- Valdivieso, Mercedes. *Maldita yo entre las mujeres*. Santiago, Chile: Planeta, 1991.
- Zapata, Luis. *El vampiro de la colonia Roma*. México: Editorial Grijalbo, 1979.

Lois Parkinson Zamora
University of Houston

Friendship is the one redeeming
Argentine passion.

Jorge Luis Borges¹

La larga amistad de Jorge Luis Borges con el pintor Xul Solar tuvo a Buenos Aires de trasfondo. La admiración mutua entre estos artistas basada en una visión compartida del mundo—visión anclada en su amor entrañable por su ciudad porteña—perduró durante cuatro décadas. En *Atlas*, la antología de textos borgeanos sobre lugares reales y míticos, ningún lugar se describe con mayor nostalgia que el de Laprida 1214, casa de Xul Solar, actualmente el Museo Xul Solar. Borges empieza el texto: "Por esa escalera he subido un número hoy secreto de veces; arriba me esperaba Xul Solar ... reformando y recreando todas las cosas" (*Atlas* 77). En *El Buenos Aires de Borges*, excelente estudio del Borges porteño, Carlos Alberto Zito aclara: "Barrio Norte fue el domicilio de dos de los más grandes amigos de Borges. Uno era Adolfo Bioy Casares ... y el otro fue el pintor Alejandro Schultz Solari, más conocido como Xul Solar [...]" Refiriéndose a Xul Solar, Zito informa: "Borges iba asiduamente a visitarlo y estaba maravillado por su colección de libros" (130-31). El mismo Borges dice de la biblioteca de su amigo:

Solíamos leer juntos a William Blake, en especial los *Libros proféticos*, cuya mitología él me explicaba y con la que no estaba siempre de acuerdo [...] Ni el dinero ni el éxito le importaban; vivía como Blake o como Swedenborg, en el mundo de los espíritus. Profesaba el politeísmo; un solo Dios le parecía muy poco. En el Vaticano admiraba una sólida institución romana con sucursales en casi todas las ciudades del atlas. No he conocido una biblioteca más versátil y más deleitable que la suya [...] (*Atlas* 80)

Biblioteca y discoteca: actualmente la tienda del Museo de Bellas Artes en Buenos Aires vende un CD con el título *Borges habla de Xul Solar*, la grabación de una charla de 1975 en la cual Borges recuerda a Xul con gran afecto y lo vincula con las otras influencias fundamentales

tales como Rafael Cansinos-Assens y Macedonio Fernández de la ciudad de su juventud. El catálogo de las obras del Museo Xul Solar contiene, además, elogios de Borges acerca de la obra de Xul: un prólogo a una exposición de 1949 y una conferencia de 1968.²

Mi intención es dar a conocer esta relación de amistad entre pintor y escritor, para luego vincular las imágenes pictóricas de Xul con las especulaciones filosóficas de Borges. La obra de Xul es poco conocida fuera de Buenos Aires — una omisión notable dado su valor plástico y también su importancia para el joven Borges. Los paisajes urbanos pintados por Xul son ciudades sin dimensiones, espacios míticos llenos de habitantes irreales, serpientes, seres compuestos (o descompuestos), y toda suerte de entes híbridos. Estas ciudades sin dimensiones y con habitantes híbridos son investigaciones visuales que abordan el problema filosófico platónico: ¿Cuál es la relación de lo real con lo ideal, del realismo con el idealismo, de la instancia singular con la verdad cósmica? Son preguntas que hará Borges también.

Con frecuencia, las estructuras narrativas de Borges ocupan espacios que carecen de dimensiones o por el contrario, superabundan con descripciones de relaciones geométricas y arquitectónicas, estrategias por las cuales Borges convierte el espacio urbano en metáfora del espacio platónico. Hay muchos ejemplos: “La biblioteca de Babel”, “Tlön, Uqbar y Orbis Tertius”, “El jardín de senderos que se bifurcan”, “El Aleph”, “La casa de Asterión”. En estos cuentos y otros, Borges aborda la filosofía idealista por medio del espacio ficticio, y a veces por los ciudadanos mítico-monstruosos que lo pueblan. De manera parecida a los entes híbridos de Xul, los de Borges encarnan una exploración de las relaciones entre el individuo y el género, entre lo singular y la entidad total. La comparación del expresionismo visionario de Xul con el idealismo borgiano nos brinda la oportunidad de contemplar el Buenos Aires real compartido por Borges y Xul Solar.

Respecto a Xul Solar, Borges dice que “[...] nunca había tratado con un hombre de tan rica, heterogénea, imprevisible e incesante imaginación [...]” (“Conferencia” 13). Tan desbordante admiración por este pintor destaca tanto más la ausencia generalizada de referencia a las artes visuales; Borges casi nunca menciona los medios visuales. Si bien existen algunos estudios de Borges y la plástica tales como “Borges y Escher” y “Borges y Magritte”, sin embargo es evidente que su erudición se centra abrumadoramente en lo escrito y que su interés intelectual se ubica en los sistemas simbólicos de literatura, de filosofía, de teología y de mito, y no en los sistemas visuales como la pintura. Borges escribe sobre autores recónditos y textos abstrusos, pero no

encontramos ni una sola referencia a Rembrandt, Velázquez, Goya, Cezanne, Picasso. Se podría suponer que su ceguera explica esta indiferencia ante lo plástico pero no sería cierto porque una gran parte de sus lecturas y escritos los realizó antes de que su ceguera — a mediados de los cincuenta — fuera total. De hecho, podríamos suponer lo contrario, que Borges hubiese sido un ávido observador y que hubiese apreciado las artes visuales a sabiendas de que la ceguera era su destino; su padre sufrió de una pérdida progresiva de la vista similar a la que le fue diagnosticada al joven Borges. Su indiferencia no parece ser resultado de debilidad ocular sino de predilección intelectual. La gran excepción es Xul Solar quien rompe con la notoria inmunidad de Borges hacia lo visual. En el CD a que me referí, el escritor reconoce su excepcional relación con el visionario expresionista Xul Solar:

[...] quiero hacer notar una circunstancia extraña: es que hayan invitado a un ciego para hablar de pintura: esto es bastante curioso, pero desde luego yo he visto la pintura de Xul y sigo viendo esa pintura, o para hablar con más propiedad, Xul y su pintura siguen viéndome a mí. (Borges, *Borges habla*, CD)

Como ya se ha dicho, Xul Solar (1887-1963) es el seudónimo de Alejandro Schultz Solari: Xul por Schultz, Solar por Solari. Nació en Buenos Aires de padres recién emigrados a la Argentina, su padre de Lituania y su madre de Italia. Xul como Borges y tantos otros artistas latinoamericanos de ese período, se fue a Europa en 1911 y regresó a Buenos Aires en 1924 con motivo de la muerte de su padre. Se ha mencionado con frecuencia la influencia que en él ejercieron Kandinsky y Klee pues Xul vivió muchos años en Alemania y consideraba el expresionismo como su vena artística. También la afinidad de su obra con la de Joan Miró se nota en sus formas abstractas y flotantes. Con seguridad conoció a Borges al volver éste también a Argentina en 1922 después de haber pasado un año en España — después de cinco en Ginebra (de 1916 a 1921). En aquella época, Xul formaba parte de la generación cosmopolita e intelectual previa a la de Borges (quien era doce años más joven) y a la que éste aspiraba a pertenecer. Como Borges, Xul era políglota, inventaba lenguas tan bien como las aprendía; sobre todo era creador de mundos tanto como creador de palabras. Cuando Borges y él se conocieron ya se habían exhibido sus pinturas en series con títulos como *ensueños*, *paisajes imaginarios*, *mundos herméticos*, *panjuegos*, *grafías*. El joven Borges le solicitó que ilustrara las tempranas colecciones de sus ensayos *El tamaño de mi esperanza* (1926) y *El idioma*

de los argentinos (1928). En el ensayo "El idioma infinito" Borges concluye afirmando que "[e]stos apuntes los dedico al gran Xul-Solar, ya que en la ideación de ellos no está limpio de culpa" (*El tamaño* 43).

James Woodall, biógrafo de Borges, explica que "éste adoró el modo original con que Xul vió el mundo [y] ... la genuina extrañeza mental de Xul Solar, su implacable imaginación lógica y colorida fue un estímulo para que Borges explorara la posibilidad de mundos sin dimensiones" (72-73). Las imágenes de Xul ilustran mundos sin dimensiones pese a que pretenden referirse a paisajes urbanos que ofrecen una topografía, ya con primer y segundo planos, ya con una topografía mar-tierra-cielo sin profundidad, espacios cósmicos subdivididos en agitados subespacios geométricos. Su obra es más un estudio de estructuras del espacio que de paisaje, en ella se refiere más a ideas que a la naturaleza, y sus imágenes urbanas se refieren a relaciones filosóficas y emocionales del espectador más que a ciudades y espacios en sí. Sus mundos pictóricos están integrados mediante partes disociadas que crean la ilusión de grandes extensiones de espacio y tiempo. Este procedimiento es propio del expresionismo, y hay ejemplos de esto en muchas de las pinturas de Xul. A modo de introducción contemplemos dos de sus pinturas, a saber, la Figura 1, "Montes de nueve torres" (1949) y la Figura 2, "Barrio" (1953).

El impulso expresionista de proyectar estados interiores compite con el impulso de generalizar la condición humana, y en ello convergen las intenciones estéticas de Borges y de Xul. Borges manipula el paisaje convencional y el aspecto urbano para subvertir las particularidades del espacio real y presentar, en cambio, el espacio universal del mito mientras que Xul puebla sus pinturas de vastos espacios con numerosas figuras humanas y con animales, objetos flotantes, letras, palabras, símbolos. Así como en las ficciones de Borges, Xul pretende superar el espacio actual para



Figura 1, "Montes de nueve torres" (1949)

crear una perspectiva universalizadora de los fenómenos, el movimiento, la metafísica. Resulta interesante al respecto la definición que da Borges de la palabra "cosmopolita" en su ya mencionada conferencia de 1968 dedicada a la obra de Xul:

[...] la palabra cosmopolita fue una invención de los estoicos y quiero explicarla. Para los griegos, la patria era la ciudad natal, por eso hablamos de Heráclito de Efeso, de Xenón de Elea y así de los demás, y los estoicos tuvieron la extraordinaria idea de que un hombre no tenía por qué ser únicamente ciudadano de su ciudad "polis", sino ciudadano del cosmos, cosmopolita, ciudadano del universo, o según la traducción alemana "Weltbürger". ("Conferencia" 13)



Figura 2, "Barrio" (1953)

Borges dictó esta conferencia cuando ya se podía contemplar la obra completa de Xul. Su comentario subraya la dialéctica xuliana entre "polis" y "cosmos", dialéctica que se hace visible en "Montes de nueve torres" y "Barrio".

Consideremos la Figura 3, "Místicos" (1924), cuadro del año en que Borges conoció a Xul. Es de pequeño formato, como lo es casi toda la obra de Xul: "Místicos" mide sólo 36.5 x 26 cm y fue pintada en acuarela y crayón sobre papel. Xul nunca se "graduó" al óleo, ocasionalmente pasó de la acuarela a la ténpera y a veces montó papel sobre cartón. El medio de



Figura 3, "Místicos" (1924)

Xul es diminutivo, hasta humilde. No obstante, pretende representar al universo, lo que constituye una ironía respecto de la proporción; igual como en las ficciones de Borges donde estructuras minúsculas pretenden contener el espacio infinito.

Tanto en "Místicos" como en "Montes de nueve torres" y "Barrio", reconocemos una de las técnicas que emplea Xul para superar la especificidad del espacio real que consiste en subdividir y fragmentar el espacio de la imagen. Este espacio fragmentario se vuelve simbólico; sin embargo, lo que simboliza es contradictorio. En "Místicos" podemos ver a individuos aislados en sus mundos terriblemente divididos o, por el contrario, a una unidad de comunidades de indagadores espirituales. Aquí, como en tantas de las pinturas de Xul, la limitación y la ilimitación compiten por nuestra atención.

En la Figura 4, "Fluctúa navesierpe por la extensión y su cornake" (1922), encontramos otra de las técnicas que emplea Xul para contener el mundo en un grano de arena. El título es en "neocriollo" y es traducido por Mario H. Gradowczyk como "Fluctúa la nave-serpiente por la extensión y su conductor (guía)" (Gradowczyk 64). De hecho, Xul inventa un español reformado al

interpolando palabras en inglés, alemán y griego, además del uso de largas expresiones que transforman a los sustantivos en verbos, etc. Llamó a este español reformado "neocriollo", e inventó, además, otro idioma que califica de "panlengua". En su "Ensayo autobiográfico", Borges comenta que Xul inventa lenguas al modo filosófico de su personaje John Wilkins en "El idioma analítico de John Wilkins" ("Autobiographical Essay" 237). Este cuadro se parece a aquellas a las que Gradowczyk llama las "pinturas verbales ... en las cuales la representación plástica de la imagen se articula con un texto misterioso de difícil aprehensión" (64). Como en muchas de sus pinturas, el lenguaje aporta elementos estructurales del espacio expresionista; letras, palabras y otras piezas geométricas dispersas constituyen

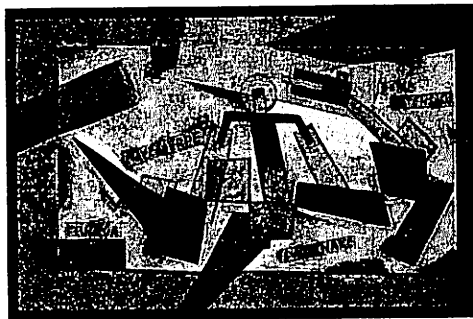


Figura 4, "Fluctúa navesierpe por la extensión y su cornake" (1922)

elementos de la composición. En la Figura 5 "Tlálóc" (1923) Xul incorpora el nombre del dios mexica de la lluvia Tlálóc y las palabras en nahuatl y español que denominan el agua. Las palabras "Tlálóc", "agua" y "atl" están regadas por el espacio del cuadro, disociadas en bloques de color que constituyen la superficie montañosa del paisaje. Tanto en "Fluctúa" como en "Tlálóc" se nota la presencia de serpientes.

Xul crea sus mundos pictóricos de disociados objetos, animales, letras, palabras, cuerpos o fragmentos geométricos del espacio delimitado por el color y la textura. Esta técnica debió haber interesado a Borges en 1924, pues las ficciones de su madurez combinarían partes dispares para crear totalidades universalizantes. La estructura de Xul aspira a desafiar las dimensiones —y simultáneamente— a brindar a cada objeto una definición específica y un lugar en el espacio. Sus imágenes, ubicadas en un espacio aparentemente sin dimensiones, parecen simbólicas pero lo que simbolizan es intencionalmente evasivo, como si simbolizaran *todos* los espacios y sus figuras simbolizaran a *todos* los seres.

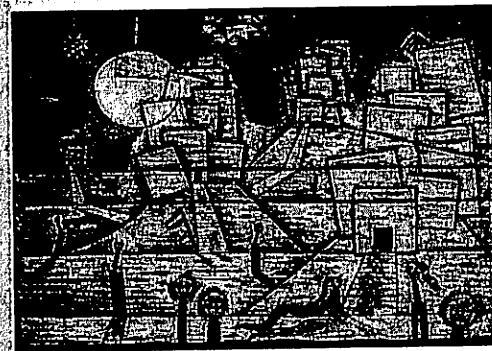


Figura 6, "Paisaje celestial" (1933)

La Figura 6, "Paisaje celestial" (1933) también representa lo que parece ser la forma platónica de una ciudad. Si bien los detalles visuales están incrustados en una composición que sugiere reinos metafísicos, la naturaleza de la



Figura 5, "Tlálóc" (1923)

metafísica queda indefinida. La última frase de Borges en "Pedro Salvadores" puede ser aplicada a esta técnica expresionista de Xul: "Como todas las cosas, el destino de Pedro Salvadores nos parece un símbolo de algo que estamos a punto de comprender" (*Elogio a la sombra* 1969; OC II, 373). En la obra de Xul existen simultáneamente la especificidad y la infinitud. El mundo que visualiza está a la vez en todas partes y en ninguna; es el universo imaginable en miniatura.

Los espacios míticos creados por Xul se corresponden a los espacios ficticios de Borges que también se presentan como una instancia específica de fenómenos universales: el jardín de senderos que se bifurcan se refiere a todos los jardines, a todas las posibilidades narrativas; la biblioteca de Babel contiene todos los libros posibles; una completa descripción de todo lo existente bajo el sol; Pierre Menard escribe el *Quijote* donde un pequeño fragmento sugiere el contenido del texto entero y de la tradición literaria total. En su cuento "El aleph", Borges introduce un "limitado catálogo de un sinnúmero de objetos", Whitman; leemos una lista de objetos específicos, de lugares, de personas que pretenden representar a *todos* los objetos, a *todos* los lugares, a *todas* las personas. Las ficciones de Borges, como los cuadros de Xul, no pueden menos que ser interpretados como metáforas del ser.

En mi opinión, el entusiasmo descomunal de Borges respecto a Xul Solar se debe al hecho de que en la época en que se conocieron, Borges ya sabía que su gran desafío estético sería el de presentar su visión universalizadora en un medio irremediablemente referencial como lo es la escritura. Al confrontarse con la obra de Xul, Borges pudo haber identificado de inmediato un desafío artístico similar al suyo. Xul había logrado representar con acurela lo que Borges aún no había podido escribir y que lograría sólo en 1941 con "La muerte y la brújula", según lo afirmado por él.

Escribir cuentos universalizadores en la Argentina de los años veinte y treinta significaba oponerse a la moda literaria entonces en boga, la del *costumbrismo*, y oponerse además a su fundamento filosófico positivista. Borges había contemplado la naturaleza del realismo durante más de una década y en su ensayo "El escritor argentino y la tradición", publicado en *Discusión* en 1932, declaró su independencia de las restricciones realistas y regionalistas de su época. Un texto religioso le proporciona la metáfora para distinguir la relación que hay entre las particularidades realistas y los propósitos universales. En una afirmación famosa (aunque incorrecta³) Borges señala que no hay

canellos en el *Corán*, para luego establecer un análogo con la literatura argentina donde es posible que un texto sea argentino sin que haya referencia a los gauchos, las pampas, el tango. Los escritores argentinos (al igual que el escritor del *Corán*) no están obligados a representar las realidades locales de Argentina:

[...] debemos pensar que nuestro patrimonio es el universo, ensayar todos los temas, y no podemos concretarnos a lo argentino para ser argentinos: porque o ser argentino es una fatalidad, y en ese caso lo seremos de cualquier modo, o ser argentino es una mera afectación, una máscara.

Creo que si nos abandonamos a ese sueño voluntario que se llama la creación artística, seremos argentinos y seremos, también, buenos o tolerables escritores. (OC I, 273-74)

Uno puede ser escritor argentino y al mismo tiempo universal. Con este ensayo Borges se permite empezar su traslado de Buenos Aires a Tlön, Uqbar y Orbis Tertius; las ficciones de los años cuarenta estarán impelidas por una poderosa dinámica entre realismo e idealismo que las convertirán en vehículos de especulación filosófica.

Lograr el equilibrio entre canellos y el *Corán* es un proyecto constante de Borges hasta mediados de los años cuarenta, según se nota en la referencia anacrónica en su ensayo de 1932 a su cuento de 1941, "La muerte y la brújula". Tal anacronismo se explica así: *Discusión* fue reimpressa en 1942 y Borges aprovechó la oportunidad para ampliar "El escritor argentino y la tradición" con una referencia al cuento que recién había terminado; explica que había escrito el cuento aproximadamente un año antes y afirma que en sus páginas había logrado conciliar las rivales exigencias de la descripción realista con su intención universalizadora: "[...] mis amigos me dijeron que al fin habían encontrado en lo que yo escribía el sabor de las afueras de Buenos Aires. Precisamente porque no me había propuesto encontrar ese sabor, porque me había abandonado al sueño, pude lograr, al cabo de tantos años, lo que antes busqué en vano" (*Ficciones* 1944; OC I, 271). Entre los amigos que habían aplaudido su hazaña, con seguridad se encontraba el pintor expresionista Xul Solar.

El deslizamiento borgiano entre situaciones particulares y proposiciones universales se basa en la sinédoque —figura retórica mediante la cual se designa un todo con el nombre de una de sus partes, o viceversa, designar una parte con el nombre del todo—; el instante singular contiene todos los instantes; un espacio definido se transforma en una vasta totalidad universal. Como en la figura retórica afín, la

metonimia, la sinécdoque relaciona a los elementos en una dialéctica de presencia y ausencia. *Las partes* del universo están presentes mientras que *el universo* está imposiblemente ausente. La sinécdoque ofrece la posibilidad de síntesis universalizante, bien sea que lo universal esté concebido como infinidad, eternidad, arquetipo, mito o metafísica. Este es un proceso conceptual y lingüístico, no un procedimiento visual; sin embargo a la larga propoñde que la sinécdoque es también un rasgo característico de la pintura de Xul.

Primero consideremos la sinécdoque borgiana. Referencias a la sinécdoque aparecen a lo largo de sus comentarios sobre el romanticismo y el trascendentalismo, y explica su predilección por los poetas que integran estos movimientos. En "La flor de Coleridge" Borges se refiere a la declaración de Valéry que la historia de la literatura no es una historia de sus autores sino la historia del Espíritu, así como a la opinión de Shelley de que "todos los poemas del pasado, del presente y del porvenir, son episodios o fragmentos de un solo poema infinito, erigido por todos los poetas del orbe" (*Otras inquisiciones* 1952; OC II, 17). También cita a Emerson: "Diríase que una sola persona ha redactado cuantos libros hay en el mundo; tal unidad central hay en ellos que es innegable que son obra de un solo caballero omnisciente" (17). Concluye su ensayo revirtiendo los términos de la sinécdoque para significar que no sólo todo poeta es todos los poetas sino que toda literatura está en el poeta singular: "Durante muchos años, yo creí que la casi infinita literatura estaba en un hombre. Ese hombre fue Carlyle, fue Johannes Becher, fue Whitman, fue Rafael Cansinos-Assens, fue De Quincey" (19).

Consideremos la primera colección de cuentos de Borges, *Historia universal de la infancia* (1935). En el prefacio, Borges "confiesa" su dependencia narrativa de la sinécdoque: "ejercicios de prosa narrativa ... abusan algunos procedimientos: las enumeraciones dispares, la brusca solución de continuidad, la reducción de la vida entera de un hombre a dos o tres escenas" (OC I, 289). La operación mediante el uso de "enumeraciones dispares" le permite lograr la comprensión enciclopédica de lo que promete su título. En esta "historia universal" destaca la ironía de presentar unas cuantas instancias para abarcarlas todas: un pícaro mezuquino, un estafador estúpido, una pirata china Billy the Kid entre algunos otros, para acabar con el cuento "Hombre de la esquina rosada". Estos personajes difícilmente encapsulan la historia universal de nada, pero ése precisamente es el propósito de Borges: "no hay hecho, por humilde que sea, que no implique la historia universal y su infinita concatenación de efectos y causas" ("El

zahir", *El Aleph* 1949; OC I, 594). Su idea fundamental de que un hombre es todos los hombres, de que el individuo contiene el microcosmos, es un aspecto del mismo principio como lo es también su especulación de que "la historia universal es la historia de unas cuantas metáforas" ("La esfera de Pascal", *Otras inquisiciones*; OC II, 14).

Muchas de las ficciones de Borges dramatizan la "implicación" de hechos insignificantes con la historia universal. El escritor a menudo incorpora en su descripción realista una sinécdoque que obliga al lector a situarse más allá de la especificidad de lo contado — sinécdoque que convierte la misma especificidad en idea general. Esta operación es quintaesencialmente borgiana y reconocible de inmediato. El narrador de "El zahir" la afirma cuando especula: "Tal vez ... el mundo visible se da entero en cada representación, de igual manera que la voluntad, según Schopenhauer, se da entera en cada sujeto. Los cabalistas entendieron que el hombre es un microcosmos, un simbólico espejo del universo; todo, según Tennyson, lo sería. Todo hasta el intolérable Zahir" (OC I, 594-95). Sus múltiples metáforas — laberinto, espejo, biblioteca, esfera, Zahir — son emblemas del universo, y sus personajes anónimos están creados para proyectar la condición humana. Borges pide al lector que acepte que la instancia o el personaje o el emblema, por más arbitrarios que parezcan, no sólo lo *representan* sino que *contienen* el universo.

En la colección de *Historia universal de la infancia*, Borges no siempre tiene éxito al sostener un equilibrio entre particularidad real y universalidad ideal; sin embargo, en los cuentos de *Ficciones* (1944) y de *El Aleph*, publicados una década después, lo logra con consumada habilidad. En "El Aleph", por ejemplo, una lista parcial representa todas las cosas del mundo. El narrador se pregunta: "¿Cómo transmitir a los otros el infinito Aleph, que mi temerosa memoria apenas abarca? Los místicos, en análogo trance, prodigan los emblemas ... el problema central es irresoluble: la enumeración, siquiera parcial, de un conjunto infinito" (OC I, 624-25). El narrador, enfrentado con el problema, enumera. Su lista es un símbolo: el conjunto de sus instantes simboliza "el universo inimaginable". En su comentario acerca de esta estrategia, Borges explica que "la tarea, como es evidente, es imposible pues tal enumeración caótica sólo puede ser simulada y todo elemento aparentemente azaroso debe ser enlazado con su vecino bien mediante una secreta asociación o por contraste" (Commentary on "The Aleph" 264). Claro está que las enumeraciones dispares están cuidadosamente construidas.

"Las ruinas circulares" emplea una estrategia similar para describir a un dios infinito. Un hombre que se encuentra en un círculo cerrado sueña con una estatua que se convierte en un dios: "La soñó, viva, trémula: no era un atroz bastardo de tigre y potro, sino a la vez esas dos criaturas vehementes y también un toro, una rosa, una tempestad" (*Ficciones* 1944; OC I, 453). Este "dios múltiple" es descrito mediante una breve lista (toro, rosa, tempestad) que sirve de índice de su universalidad. De igual modo en "Funes el memorioso" la improbable lista de elementos recordados se ofrece como prueba del recuerdo total de Funes, aunque en este caso lo que se demuestra es el fracaso del poder de síntesis. El narrador explica:

Nosotros, de un vistazo, percibimos tres copas en una mesa; Funes, todos los vástagos y racimos y frutos que comprende una parra. [Funes] sabía las formas de las nubes australes del amanecer del treinta de abril de mil ochocientos ochenta y dos y podía compararlas en el recuerdo con las vetas de un libro en pasta española que sólo había mirado una vez y con las líneas de la espuma que un remo levantó en el Río Negro la víspera de la acción del Quebracho. (*Ficciones* 1944; OC I, 488)

Y en "La biblioteca de Babel" el potencial combinatorio del lenguaje es la biblioteca de Babel, donde una lista confirma que todo está contenido en ella.

Todo: la historia minuciosa del porvenir, las autobiografías de los arcángeles, el catálogo fiel de la Biblioteca, miles y miles de catálogos falsos, la demostración de la falacia de esos catálogos, demostración de la falacia del catálogo verdadero, el evangelio gnóstico de Basílides, el comentario de ese evangelio, el comentario del comentario de ese evangelio, la relación verídica de tu muerte, la versión de cada libro a todas las lenguas, las interpolaciones de cada libro en todos los libros, el tratado que Beda pudo escribir (y no escribió) sobre la mitología de los sajones, los libros perdidos de Tácito. (*Ficciones* 1944; OC I, 467-68)

El idealismo narrativo de Borges se expresa en las acumulaciones de todos los posibles fenómenos; los elementos dispares de sus listas carecen de relación sintáctica, y no obstante son enumerados y yuxtapuestos para sugerir la plenitud del ser.

El orden desordenado de las listas y su función de sinécdoque se destacan en el cuento/ensayo de 1941, "El idioma analítico de John

Wilkins", que Borges asoció con la inclinación de Xul de inventar lenguajes. Michel Foucault también cita el cuento como la inspiración de *Les mots et les choses*, historia de la organización del conocimiento en Occidente. La lista que cita Foucault es aquella que el narrador afirma recordar por sus "ambigüedades, redundancias y deficiencias". Se trata de una lista con todas las categorías posibles a las que pueden pertenecer los animales de un cierto sistema chino. Borges atribuye la lista a un Dr. Franz Kuhn quien a su vez cita a un "desconocido (o apócrifo) enciclopedista chino".

(a) pertenecientes al Emperador, (b) embalsamados, (c) amaestrados, (d) lechones, (e) sirenas, (f) fabulosos, (g) perros sueltos, (h) incluidos en esta clasificación, (i) que se agitan como locos, (j) innumerables, (k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, (l) etcétera, (m) que acaban de romper el jarrón, (n) que de lejos parecen moscas. (*Otras inquisiciones* 1952; OC II, 86)

Foucault afirma que el "y" (la relación sintáctica) se ha vuelto imposible por la taxonomía de Borges: dice Foucault que "los fragmentos de una gran cantidad de órdenes posibles brillan por separado"; no hay ningún orden universal implícito ni posible (xvii). El "y" ciertamente no se ha vuelto imposible pero sí se ha subvertido y reconstruido a través del "orden" de Wilkins; lo reconocemos como una "enumeración dispar" borgiana; es una sinécdoque que comprende al universo. Aparentemente Foucault no lee el final del cuento pues una vez terminada la enumeración de la lista, el narrador reflexiona que "notoriamente no hay clasificación que no sea arbitraria ni conjetural [...] La imposibilidad de penetrar el esquema divino del universo no puede, sin embargo, disuadirnos de planear esquemas humanos, aunque nos conste que éstos son provisorios" (86). Para Borges la lista de elementos dispares lleva a la contemplación del misterio cósmico mientras para Foucault ésta lleva a la imposibilidad del significado.

La pintura de Xul contiene una analogía visual a las listas de Borges; utiliza igualmente elementos dispares para crear escenarios universalizadores. Ya he llamado la atención acerca de las geometrías fragmentadas y los objetos sueltos que flotan en el espacio de las Figuras 5 y 6. Tal como las listas de Borges en "El Aleph" y en "El idioma analítico de John Wilkins", los elementos dispares de Xul sugieren un sistema que abarca más que las partes que vemos. Al respecto, su objetivación de palabras y letras es particularmente efectiva. Al suspender palabras aisladas aquí y allá, Xul las saca de su contexto

discursivo específico y las convierte en símbolos del lenguaje en sí. Las palabras en los cuadros de Xul están separadas de la *parole* del contexto discursivo para señalar la *langue* en su totalidad. Veamos estas categorías de Ferdinand de Saussure.

Según la lingüística saussuriana, cuando las palabras se usan en un contexto comunicativo, participan en dos conjuntos de relaciones significantes: 1) una relación sintáctica de contigüidad con palabras en un contexto discursivo particular, relación que Saussure llama "sintagmática" y 2) una relación semántica de similitud con palabras asociadas por una variedad de significados, relación que llama "paradigmática" (Silverman, 87-125). Las palabras pintadas por Xul existen sólo con respecto a la segunda de estas relaciones; están separadas de la relación "sintagmática" y existen sólo en una relación "paradigmática" con otras palabras. Su aislamiento está al servicio de la *langue* y no de la *parole*, así apoyando el impulso universalizador de Xul que descubrimos a lo largo de su obra.

En la Figura 5, Xul juega con tres palabras que tienen una relación semántica — Tlálóc, agua, y atl — y juega además con la circunstancia de que las tres letras iniciales de Tlálóc deletrean *atl* a la inversa. Esta es precisamente la relación "paradigmática" a la que se refiere Saussure. Como lo destaca Foucault en su comentario sobre la enciclopedia borgiana de John Wilkins, la relación sintagmática ("y") está subvertida — sin embargo, la posibilidad de la relación "paradigmática" se conserva. Cada uno de los elementos de Wilkins apunta a un sistema completo pero "provisorio" tal como las palabras flotantes de Xul. También en la Figura 6 las palabras están desprovistas de relación sintagmática, y además su valor semántico permanece desconocido excepto por las pocas personas (si aún existen) que todavía saben leer el lenguaje inventado por Xul. (¡Habla de "esquemas provisionarios"!)

Analícemos ahora algunas imágenes de Xul un tanto diferentes. La dialéctica de la sinécdoque entre presencia y ausencia, lo particular y lo

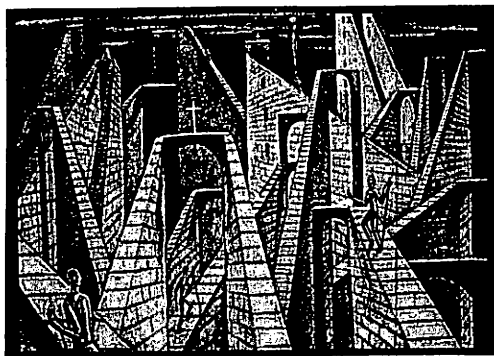


Figura 7, "Muros y escaleras" (1944)

universal, se relaciona de otra manera en la Figura 7, "Muros y escaleras" (1944). Los muros y las escaleras de esta acuarela están compuestos con la intención de dar la ilusión de conducir a más muros y más escaleras, a infinitos muros y escaleras. (Aquí la semejanza con la obra de Escher es notable.) La cualidad laberíntica de la composición así como la manipulación de la escala dan al espectador la sensación de infinitud. Otra versión de este cuadro del mismo año y con igual título "Muros y escaleras" parece haber tenido especial significado para Borges dada una referencia que se hace al cuadro en uno de sus cuentos más conocidos. Ver la Figura 8 (1944/III).

Borges menciona a Xul Solar por su nombre en "Tlön, Uqbar y Orbis Tertius", publicado en *Ficciones* en 1944. Se refiere al lenguaje del planeta Tlön, cuya descripción está obviamente inspirada en el lenguaje "neocriollo" de Xul Solar, y da ejemplos con la traducción al inglés entre paréntesis, aparentemente como aclaración:

Por ejemplo, no hay palabra que corresponda a la palabra "luna", pero hay un verbo que sería en español "lunecer o lunar". Surgió la luna sobre el río se dice *hlör u fang axaxaxas mlö* o sea en su orden: hacia arriba (*upward*) detrás duradero-fluir luneció. Xul Solar traduce con brevedad: *upa tras perfluye lunó*. (*Upward, behind the onstreaming, it mooned*) (OC I, 435)

Inexplicablemente la referencia a Xul Solar fue eliminada en la traducción del cuento al inglés por James I. Irby (no he podido averiguar si fue el propio Borges quien la eliminó en una edición posterior). La desaparición de Xul del texto en inglés tiene otro paralelo

en la desaparición de Uqbar de la Enciclopedia Anglo Americana descrita al principio del cuento, y es símbolo del olvido de la obra del pintor en el mundo de habla inglesa.

Hay otra referencia a Xul en el epílogo de "Tlön, Uqbar y Orbis Tertius", cuando el narrador comenta la historia "real" del mundo ilusorio que acaba de contar. Es aquí

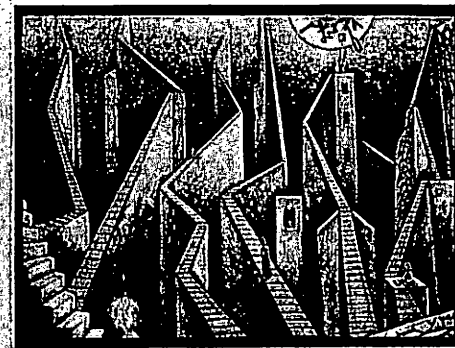


Figura 8, "Muros y Escaleras" (1944/III)

cuando aparece "Muros y escaleras" pues Borges cuenta que la primera intrusión de Tlön, Uqbar y Orbis Tertius en *este* mundo fue en un departamento de la calle de Laprida donde, ya sabemos, se ubicaba la casa de Xul Solar. El escritor narra que cierta princesa Faucigny Lucinge estaba desempacando la plata traída de Utrecht y de París, su samovar y otras cosas, cuando descubre una brújula que vibra misteriosamente "con un perceptible y tenue temblor de pájaro dormido" (441). El relato continúa refiriéndose a la misteriosa brújula:

La princesa no la reconoció. La aguja azul anhelaba el norte magnético; la caja de metal era cóncava; las letras de la esfera correspondían a uno de los alfabetos de Tlön. Tal fue la primera intrusión del mundo fantástico en el mundo real. (441)

Mario Gradowczyk sugiere que esta brújula quizá se refiera al disco del sol en "Muros y escalera" de Xul. Puede ser: las "grafías" — como clips torcidos — aparecen con frecuencia en la obra de Xul, y la referencia a la calle de Laprida es inconfundible.

Ejemplos tardíos de su serie de "grafías" son la Figura 9, "Grafía" (1962) y la Figura 10 "Grafía" (1958). Todo en la Figura 9 está enlazado — línea, color, matiz —; sin embargo el significado de las conexiones es un misterio. Si esta acuarela nos da una sensación inquietante de ser nada más que los garabatos del artista, en la Figura 10 sucede algo diferente. Aquí la sensación es de un organicismo universalizador, una geometría dinámica que propone una lógica propia de formay decolor, una manera visual de desentrañar cuestiones cósmicas en el espacio limitado del cuadro.

Más allá de las técnicas compartidas entre Xul y Borges existe otra afinidad que mencionaré brevemente: su devoción a los seres híbridos. Borges los llamaba "monstruos" y Xul les daba nombres como "jefe de dragones", "una drola" y

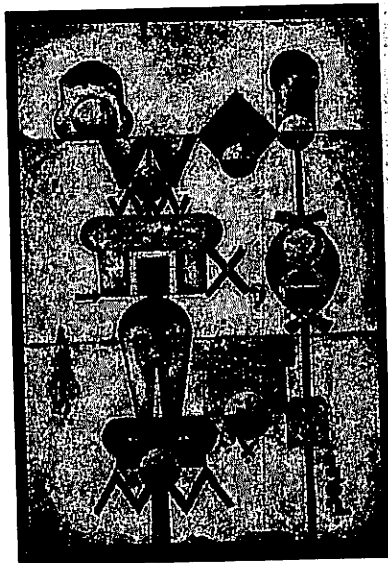


Figura 9, "Grafía" (1962)

"séptuplo". ¿Qué tienen que ver estos seres con sus ciudades sin dimensiones? Claro está que en los años veinte, Buenos Aires hospedaba una población híbrida, la tercera parte no nacida en Argentina, inmigrantes procedentes de muchos y diversos lugares. El seudónimo de Xul nos recuerda su herencia nacional y cultural mezclada,

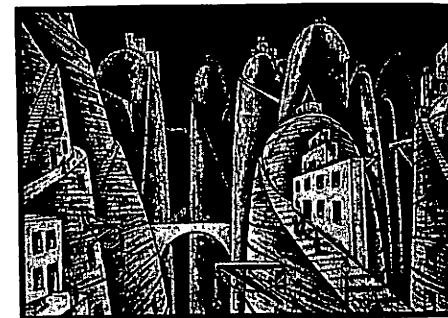


Figura 10 "Grafía" (1958)

tanto como la adorada abuela inglesa de Borges nos recuerda a la suya. Sin embargo, la diversidad cultural de Buenos Aires no es la fuente de su interés compartido en el arte combinatorio. Más bien, propongo que estas combinaciones permitían que desarrollaran sus imágenes del espacio como algo móvil e ilimitado.

Para Borges y Xul, los híbridos son metonimias, es decir, figuras que tienen su significado basado en la yuxtaposición de elementos dispares en el espacio (el torso de un hombre con el cuerpo de un caballo; la cabeza de hombre con el cuerpo de un toro). Por razón de su contigüidad, las partes de estos seres compuestos funcionan de manera semejante a la de "las enumeraciones dispares" en "El Aleph" o "Las ruinas circulares". Pero es importante distinguir entre la metonimia y la sinécdoque. Paul Ricoeur, en su estudio magistral *The Rule of Metaphor*, reconoce la cercanía de la sinécdoque y la metonimia; y subraya su casi perfecta simetría (57). La metonimia depende de la contigüidad, pero Ricoeur prefiere los términos más amplios de "correlación" y "correspondencia" para describir las relaciones metonímicas. Estas son "relationships of cause to effect, instrument to purpose, container to content, thing to its location, sign to signification, physical to moral, model to thing" (56). Además, la metonimia crea "an absolutely separate whole" mientras que las "conexiones" de la sinécdoque crean "an ensemble, a physical or metaphysical whole" (56). Las dos figuras producen la imagen de la totalidad, pero la metonimia depende de la exclusión mientras la sinécdoque depende de la inclusión ("an absolutely separate whole" versus "an ensemble"). De hecho, las diferencias nos conllevan a la casi total simetría ricoeuriana.

Para mejor diferenciar entre estas figuras, pongamos ejemplos: primero, una serie de cuadros de las cuatro estaciones que sigue una

tras otra, primavera, verano, otoño, invierno: esta serie de cuadros crea "un conjunto" que contiene la idea del año entero, de la repetición cíclica dentro de la progresión temporal; segundo, un collage que es una fusión de formas y materias heterogéneas en el espacio, que crea "una totalidad absolutamente aparte". El primer ejemplo corresponde a la sinécdoque (igual a las listas de Borges, a las palabras flotantes de Xul), y el segundo a la metonimia (igual a los monstruos de Borges y a los seres fantásticos de Xul, como ya veremos.) Las dos figuras —la sinécdoque y la metonimia— significan por medio de las relaciones espaciales, pero ya entendemos que estas relaciones son sutilmente distintas. A diferencia de las listas borgianas, las partes humanas y animales que se combinan en las pinturas de Xul para engendrar sus monstruos constituyen una totalidad en sí: el centauro, el minotauro, el ... pues ya leerán la lista de Borges. Los seres compuestos de Borges y de Xul constituyen un género entero de una sola instancia; son híbridos y heterogéneos, y son únicos. Lo exclusivo del ser metonímico se une con el propósito universalizador de los artistas. Borges y Xul pretenden justamente al tipo de arte visionario que se presta para extraer las partes de su contexto fenomenal y colocarlas en una función paradigmática.

Borges define los monstruos como la combinación desnaturalizada de partes naturales, y afirma que sus posibles permutaciones linden en lo infinito. Esta definición de lo monstruoso pertenece al prefacio de Borges de su *Manual de zoología fantástica* (1957) publicado en el mismo año que el artículo de Xul sobre "entes nuevos" que veremos a continuación. Borges da ejemplos reconocibles: el centauro es una combinación de caballo y hombre, el minotauro de toro y hombre, y de pronto lanza una lista que implica una interminable proliferación de posibles combinaciones: "podríamos producir, nos parece, un número indefinido de monstruos, combinaciones de pez, de pájaro y de reptil, sin otros límites que el hastío o el asco" (*Manual* 8). Los monstruos de Borges no son necesariamente grotescos ni terroríficos ni siquiera maravillosos; sin embargo tienen una movilidad ilimitada: su capacidad de combinación los hace volátiles, impredecibles, incontrolables. Además desafían lo binario occidental entre naturaleza y cultura; habitan simultáneamente el reino de la naturaleza y el del artificio, son por así decirlo, unas especies hechas por los hombres. Los monstruos se deslizan entre lo real y lo imaginario y así abren el camino a la alucinación, al sueño. Parece que Xul Solar con su acuarela "Una drola" crea una metáfora visual del monstruo conceptual de Borges. Ver la Figura 11, "Una drola" (1923).

Ya en 1926, en un ensayo titulado "Historia de los ángeles", publicado en la segunda de las tres tempranas colecciones suprimidas por el propio autor, Borges escribe sobre los proliferantes significados de los monstruos, entre los cuales incluye a los ángeles. Los ángeles son una combinación artificial de un ser humano con un ave; son, según un teólogo alemán a quien cita Borges:

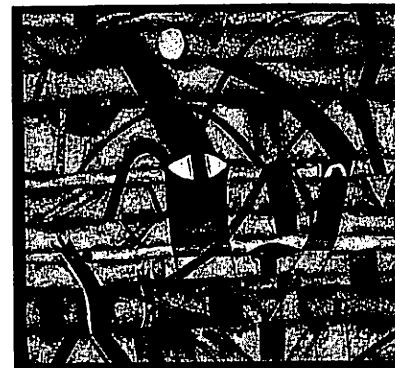


Figura 11, "Una drola" (1923)

[...] la inmaterialidad (apta, sin embargo, para unirse accidentalmente con la materia), la inespacialidad (el no llenar ningún espacio ni poder ser encerrados por él), la duración perdurable, con principio pero sin fin; la invisibilidad y hasta la inmutabilidad, atributo que los hospeda en lo eterno. (*El tamaño* 65)

Es su naturaleza espacial — más bien inespacial — la que Borges enfatiza creando una ironía dado que los ángeles a menudo se representan en pleno vuelo y son criaturas cuyo medio es el espacio, el aire. Indica que además, a los hebreos no les causó ninguna dificultad combinar los ángeles con las estrellas. Borges señala que de todos los monstruos creados por la imaginación humana, los ángeles son los únicos que siguen vigentes. Sigue su lista de monstruos, una sinécdoque compuesta de metonimias:

La imaginación de los hombres ha figurado tandas de monstruos (tritones, hipogrifos, quimeras, serpientes de mar, unicornios, diablos, dragones, lobizones, cíclopes, faunos, basiliscos, semidioses, leviatanes y otros que son caterva) y todos ellos han desaparecido, salvo los ángeles. ¿Qué verso de hoy se atrevería a mentar la fénix o ser paseo de un centauro? (*El tamaño* 67)

Los suyos, Borges, queremos contestar, porque una visión retrospectiva nos permite acechar en este temprano ensayo la intención borgiana, aún sin formularse, de rescatar del olvido a estos seres extraordinarios. ¿Cuál otro motivo explicaría la aparición de su

catálogo delicioso de monstruos extinguidos, su delicado acercamiento a "ese mundo de soñaciones y de alas"?

Los monstruos de Borges evolucionan durante los años veinte y treinta de una manera cuidadosamente diseñada para perturbar nuestro sentido normal de las relaciones entre las partes y el todo. Son a la una vez únicas y universales —y universales porque son únicos. Cada especie es su propio género, cada individuo es un tipo, su identidad no es una cuestión de la apariencia compartida sino de la desigualdad con todos los demás excepto consigo mismo. De hecho, la metonimia es una figura basada en la exclusión, como lo dice Ricoeur.

Consideremos el monstruo borgiano nacido en 1947 en su cuento "La casa de Asterión". Descubrimos tan solo hacia el final del cuento que Asterión es el minotauro y que su casa es el laberinto — un mito sobre el espacio cerrado y a la vez ilimitado, inagotable. Asterión sabe que es "un todo absolutamente aparte", para repetir la frase de Ricoeur; sabe que no hay otro como él. Al principio, proclama su originalidad y un paralelismo con todo lo que "está capacitado para lo grande", pero muy pronto inventa un juego con un ser imaginario gemelo, "el otro Asterión". Para justificar su deseo de un alter ego, Asterión enumera las cosas en su casa que se repiten — los pesesbres, abrevaderos, patios, albercas. Luego se da cuenta que los mares y templos también son muchos. "Todo está muchas veces, catorce veces, pero dos cosas hay en el mundo que parecen estar una sola vez: arriba, el intrincado sol; abajo, Asterión" (*El alepli* 1949, OC I, 570). El patetismo de este monstruo es poco usual entre los seres imaginarios de Borges, y subraya el estatus de Asterión como ser único. Su monólogo termina de manera melancólica con su especulación sobre quien lo libere: "¿Será un toro o un hombre? ¿Será tal vez un toro con cara de hombre? ¿O será como yo?" (570). El narrador concluye reiterando el deseo de Asterión de un otro parecido a él, y así dramatiza el tamaño de su esperanza.

Asterión y los ángeles: monstruos míticos de gran vuelo que se encuentran en los espacios textuales minúsculos de Borges. "Monstruoso" puede significar "prodigioso", "espacioso", "enorme" pero jamás "chiquito". Si los monstruos suelen considerarse gigantes y jamás minúsculos, de todas maneras es verdad que las miniaturas son también totalidades artificiales. Hay pequeñas criaturas en la naturaleza por supuesto, pero no hay miniaturas porque la miniatura como tal es un artificio, es el resultado de la perspectiva y la obra humanas. Susan Stewart, en su libro *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*, argumenta que la

miniatura "ofrece un mundo claramente limitado en cuanto al espacio pero congelado y por consiguiente tanto particularizado como generalizado en el tiempo — particularizado en el sentido en que la miniatura se concentra en una instancia singular y no en las leyes abstractas, pero generalizado en cuanto que la instancia llega a trascender, significar, un espectro de otras instancias" (Stewart 48, traducción mía). Su referencia a la naturaleza de la miniatura, "tanto particularizada como generalizada" en la que una "instancia singular" viene a significar "un espectro de otras instancias", le da a la miniatura una función que pertenece tanto a la sinédoque como a la metonimia. La miniatura enfatiza la naturaleza única de la imagen (metonimia) a la vez que subraya que por razón de su tamaño extraordinario ésta se vuelve arquetípica (sinédoque). Este comentario subraya la potencia arquetípica de cualquier narratíva en miniatura, un aspecto que reconoce Borges en su frecuente alabanza del cuento sobre la novela. Así, los monstruos merodean por las narrativas miniaturas de Borges, una ironía cuya desproporción es agravada por la vastedad de su función universalizadora.

Consideremos el homenaje que hace Borges al dragón en el prefacio a su *Manual de zoología fantástica*:

Ignoramos el sentido del dragón, como ignoramos el sentido del universo, pero algo hay en su imagen que concuerda con la imaginación de los hombres, y así el dragón surge en distintas latitudes y edades. Es, por decirlo así, un monstruo necesario, no un monstruo efímero o casual [...]. (*Manual* 7)

Un monstruo necesario, no "efímero o casual", pero arquetípico, esencial. Para Borges los monstruos combinan a Aristóteles y Platón — la naturaleza sustancial y la forma ideal — y de esta manera se convierten en recursos con los cuales lo universal puede ser sintetizado y materializado.

Parecidos son los entes híbridos de Xul, con sus serpientes y dragones omnipresentes que proporcionan la articulación estructural entre las partes. En la Figura 12, "Doña diáfana" (1923) y en la Figura 13, "Jefe de dragones" (1923) aparecen

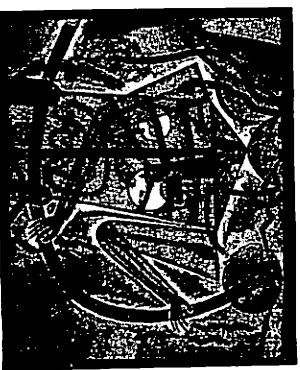


Figura 12. "Doña diáfana" (1923)



Figura 13, "Jete de dragones" (1923)

Combinación y creación libre de seres imaginarios en literatura, artes plásticas, teatro y cine.... La fantasía exige libertad, bajo ciertas leyes poco estudiadas; pero hay un campo infinito en ordenar y clasificar tipos, modos y ámbitos, por ejemplo, zodiacales-astroológicos, facilitando, racionalizando mutuas armonías y oposiciones (Svanascini 11).

El cuerpo humano es para Xul un sitio potencial para este procedimiento combinatorio; en este artículo describe una figura imaginaria compuesta por:

Útiles apéndicees inertes, unidos al cuerpo como propios de él, por ejemplo, fuertes resortes de acero en espiras, bajo la planta del pie, como trampolines cubiertos de peluda piel y callo o pezuña debajo, para un paso y salto más elástico, largo y rápido. (9-10)

En la obra de Xullo híbrido incluye partes no humanas ni animales (resortes de acero, etc.) tanto como números y letras y figuras superpuestos sobre los híbridos; el movimiento de los elementos del collage pintado crea la ilusión de extensión en el espacio; la contigüidad (superposición y yuxtaposición) de los elementos crea múltiples perspectivas oblicuas. Como los monstruos de Borges, los seres fantásticos de Xul no son horripilantes sino benignos, hasta chistosos, y como los de Borges, su capacidad combinatoria nos da la impresión de una volatibilidad y una movilidad ilimitadas. Otra vez vemos el manejo xuliano de las partes y la totalidad, los individuos y el género; las figuras son únicas, pero por su movilidad se convierten en arquetipos; son todos los seres posibles a la vez.

criaturas compuestas acompañadas con frecuencia por serpientes o "dragones". En un artículo escrito por Xul titulado "Algo semitécnico sobre mejoras anatómicas y entes nuevos" (1957) descubrimos su fascinación por combinar partes dispartadas para crear seres imaginarios. Enumera categorías mediante las cuales pretende o desea operar, en el número 4 describe:

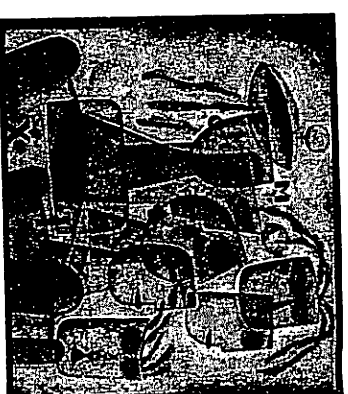


Figura 14, "Septuplo" (1924)

Los retratos de Xul son a menudo seres fundidos, disueltos como en la Figura 14, "Septuplo" (1924), o seres proliferantes como en la Figura 15, "Yo el ochenta" (1923); en estas acuarelas se destaca la fragmentación y movimiento de color y de volumen, las intenciones simbólicas, y el impulso idealizante del espacio ilimitado. El retrato intitulado "Pareja" (Figura 16, 1923) recuerda el relato de "Borges y yo". La dialéctica entre "Borges" el personaje idealizado poético y "Borges" el renuente narrador de carne y hueso, abarca las estrategias relacionadas de Xul y de Borges a que me he referido: su empleo de la sinécdoque y de las criaturas combinatorias. El narrador nos informa que está atrapado en el cuerpo del otro Borges, el arquetipo del escritor metafísico, y expresa la esperanza de escapar del cuerpo que comparte con él, presuntamente a la libertad de un reino experimental que le ha sido negado hasta entonces. Lo híbrido en el narrador, su composición monstruosa de dos cuerpos y dos almas, apunta a la disyunción entre lo real y lo ideal, entre la individualidad (personalidad, corporalidad) y los lineamientos colectivos de la literatura, del mito. Eduardo González en su libro *The Monster's Self* analiza el empleo de las dos caras de Jano en los cuentos de Borges "El Sur" y "La muerte y la brújula" y descubre que en ambos cuentos Jano introduce a los protagonistas en el reino del mito y en una identidad atávica (González 39-42). En "Borges y yo" en cambio, el narrador es una especie de Jano él mismo; pese a su deseo permanece atrapado en su cuerpo; le toca a él introducir a otros en el reino del mito: "yo vivo, yo me dejo vivir, para



Figura 15, "Yo el ochenta" (1923)



Figura 16, "Paraja" (1923)

respectivas obras han tenido destinos muy diferentes. Borges es aclamado a través de múltiples disciplinas y culturas mientras que Xul es poco conocido fuera de Argentina; de hecho algunos sabemos de su obra sólo a través de Borges. Tal vez la obra de Xul no se haya promovido por las galerías de arte al mismo grado que la de Borges por sus editores. Además los libros viajan más, en mayor cantidad, y más fácilmente que los cuadros: la reproducción es el destino de los libros mientras la pintura tiene su valor en el objeto original. Existen razones estéticas también para explicar los diferentes destinos de las respectivas obras. Por mi parte, creo que el medio narrativo de Borges permite al lector entrar más fácilmente en los espacios cósmicos, una entrada conceptual que es más difícil en el medio visual de Xul. Los recursos narrativos de Borges crean un ambiente de misterio por medio del cual el realismo se convierte en mito y los lugares y las personas en arquetipos; en cambio los espacios geométricos de Xul, por su propia materialidad, no se prestan a tal transformación. La superficie plana del cuadro parece rehusar los matices míticos viscerales que penetran las ficciones de Borges. He enfatizado el programa plástico de Xul, pero la verdad es que no siempre logra su intención universalizadora: de hecho, las ficciones de Borges tienen una energía narrativa autónoma a pesar de su contenido intelectual, mientras que las imágenes de Xul a veces parecen rebuscadas, un producto de la voluntad del pintor. Es posible que el lenguaje narrado tenga la ventaja sobre el color y la forma pictóricos cuando la intención es la de representar el universo y la universalidad. Aunque titubeo al afirmar que Borges tiene un mejor medio para la expresión de lo universal, me inclino por esta conclusión.

que Borges pueda armar su literatura y esa literatura me justifica" (*El hacedor* 1960; OC II, 186). Concluye la fábula: "Así mi vida es una fuga y todo lo pierdo y todo es del olvido, o del otro" (186).

Regreso ahora a mi punto de partida, al Buenos Aires de los años veinte, a Xul y a Borges, a su amistad, su visión compartida y sus técnicas afines. A pesar de su historia y culturas compartidas, sus

NOTAS

* El derecho de reproducir la obra de Xul Solar está autorizado por la Fundación Pan Klub, Museo Xul Solar, Buenos Aires, Argentina.

¹Jorge Luis Borges, "Autobiographical Essay", en *The Aleph and Other Stories* (1933-1969): 237. Este ensayo se publicó originalmente en inglés; desconozco su traducción al español.

²Xul Solar: *Catálogo de las obras del museo*, coordinación Mario H. Gradowczyk. La dirección del excelente sitio en la Internet del museo es: www.xulsolar.org.ar.

³De hecho en el Corán se menciona a los camellos. Estoy en deuda con Verónica Cortínez por haberme hecho notar que Borges erróneamente atribuye esta observación a Gibbon cuando en realidad éste se refiere a la preferencia de Mahoma por la leche de vaca. En este contexto Gibbon comenta que Mahoma no menciona el camello.

BIBLIOGRAFÍA

- Borges, Jorge Luis. "Autobiographical Essay". *The Aleph and Other Stories*, 1933-1969. Norman Thomas di Giovanni, trad. Nueva York: E.P. Dutton, 1970. 203-60.
- _____. "Commentary on *The Aleph*". *The Aleph and Other Stories*, 1933-1969. Norman Thomas di Giovanni, trad. Nueva York: E.P. Dutton, 1970. 263-64.
- _____. "Conferencia", [versión completa de la conferencia de Borges en el acto de inauguración de la exposición del pintor Xul Solar, realizada en el Salón de Exposiciones del Museo de Bellas Artes de la Provincia de Buenos Aires, el día 17 de julio de 1968]. *Xul Solar: Catálogo de las obras del museo*. Mario H. Gradowczyk, coord. Buenos Aires: Fundación Pan Klub Museo Xul Solar, 1990. 13-24.
- _____. *Borges habla de Xul Solar*. Colección Voces Fundamentales, Universidad Nacional de Quilmes: Junta Palabras, CD 19671.
- _____. *Atlas*. Con María Kodama. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1984.
- _____. *Manual de zoología fantástica* [1957]. Con Margarita Guerrero. México, DF: Fondo de Cultura Económica, 1984.
- _____. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1989.
- _____. *El tamaño de mi esperanza* [1926]. Barcelona: Seix Barral, 1994.
- Foucault, Michel. *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences* [1970]. Nueva York: Vintage, 1973.
- González, Eduardo. *The Monster's Self: Narrative of Death and Performance in Latin American Fiction*. Durham, NC: Duke University Press, 1992.

- Gradowczyk, Mario H. *Alejandro Xul Solar*. Buenos Aires: Ediciones ALBA, 1994.
- _____. (coord.). *Xul Solar: Catálogo de las obras del mismo*. Buenos Aires: Fundación Pan Klub Meseo Xul Solar, 1990. www.xulsolar.org.ar
- Ricoeur, Paul. *The Rule of Metaphor: Multi-disciplinary Studies of the Creation of Meaning in Language* [1975]. Robert Czerny, Kathleen McLaughlin y John Costello, trad. Toronto: University of Toronto Press, 1979.
- Silverman, Kaja. *The Subject of Semiotics*. Oxford: Oxford University Press, 1983.
- Stewart, Susan. *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*. Durham, NC: Duke University Press, 1984.
- Svanascini, Osvaldo. *Xul Solar*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas/Ministerio de Educación y Justicia, 1962.
- Woodall, James. *The Man in the Mirror of the Book: A Life of Jorge Luis Borges*. London: Hodder & Stoughton, 1996.
- Zamora, Lois Parkinson. "Borges' Monsters: Unnatural Wholes and the Transformation of Genre". *Literary Philosophers? Borges, Calvino, Eco*. Jorge Gracia, Rodolphe Gasché y Carolyn Korsmeyer, eds. Londres: Routledge, 2002.
- Zito, Carlos Alberto. *El Buenos Aires de Borges*. Buenos Aires: Aguilar, 1998.

Del extrañamiento al exilio:
el "no-lugar" urbano en la
ficción hispanoamericana de fin de siglo xx

Marcy E. Schwartz
Rutgers University

La escritura urbana no necesita del contexto de exilio para representar la alienación (pos)moderna. La desorientación de la metrópolis, con sus laberintos de calles y encuentros entre las masas, ya es reconocida en textos urbanos desde el siglo XIX.¹ La ficción detectivesca (Poe, Borges, Conan Doyle) frecuentemente manipula el espacio urbano para los vaivenes de sus argumentos. La situación se agudiza en la abrumadora megalópolis contemporánea, que García Canclini caracteriza de "inalcanzable", "inabarcable" y fragmentada.² Dado que la escritura de exilio ocupa casi siempre sitios urbanos, puede ser difícil distinguir su estética de las tácticas ya establecidas y esperadas de la ficción urbana. Aquí propongo una discusión del no-lugar urbano en la ficción del exilio. Sus estrategias iluminan como la escritura del exilio exagera los lugares comunes del espacio textual urbano para implicar a la ciudad en la temática del desplazamiento.

La trayectoria de la ciudad como estructura, agente, hasta protagonista de la ficción tiene una historia compleja y a veces conflictiva en la ficción hispanoamericana. Aquí, por razones de extensión, no pretendo ofrecer un análisis detallado de esa historia, pero cabe recordar ciertos momentos clave para dar cuenta de su impacto en la narrativa más reciente. Desde la época colonial, existe una relación de competencia por el poder entre la ciudad, centro político e institucional, y las áreas rurales en el establecimiento de nuevas naciones.³ Como resultado, se manifiesta en el arte y la literatura una tensión entre magnetismo idealizante y desconfianza sospechosa en torno a la ciudad. Durante el Modernismo el elogio de la ciudad emerge en crónicas (Martí sobre Nueva York, o los hermanos García Calderón sobre París) en las cuales los paisajes urbanos son exponentes de una modernidad que seduce. Otra cara del Modernismo se presenta en el exotismo transnacional que elabora imágenes de belleza oriental. En parte, una reacción al exotismo del Modernismo, la "novela de la tierra" de los años 20 y 30 rechaza el centro urbano, tanto estética como políticamente (ver Alonso).

Durante el llamado "Boom" de la ficción latinoamericana de las décadas del sesenta y setenta, novelas como *La ciudad y los perros*, de Mario Vargas Llosa, y *Rayuela*, de Julio Cortázar, iniciaron una nueva