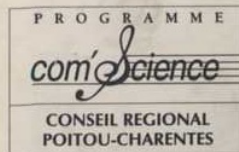


Este segundo volumen del Coloquio Internacional *Borges, Calvino, la literatura*, organizado por el Centro de Investigaciones Latinoamericanas de la Universidad de Poitiers reúne, al igual que el primero, veinte de las comunicaciones presentadas por profesores e investigadores que se abocaron al estudio de las múltiples, singulares y, a veces, concomitantes facetas de las sorprendentes producciones literarias de ambos autores.

Las perspectivas de abordaje de los textos son diversas y variadas, pero todas ellas aparecen engarzadas por una pasión compartida por todos los participantes: la del insistente cuestionamiento del fenómeno literario y de sus concreciones discursivas, para tratar de encontrar allí, en el espacio de la escritura, las bases de nuevas miradas hacia el mundo y a su representación en el universo verbal.



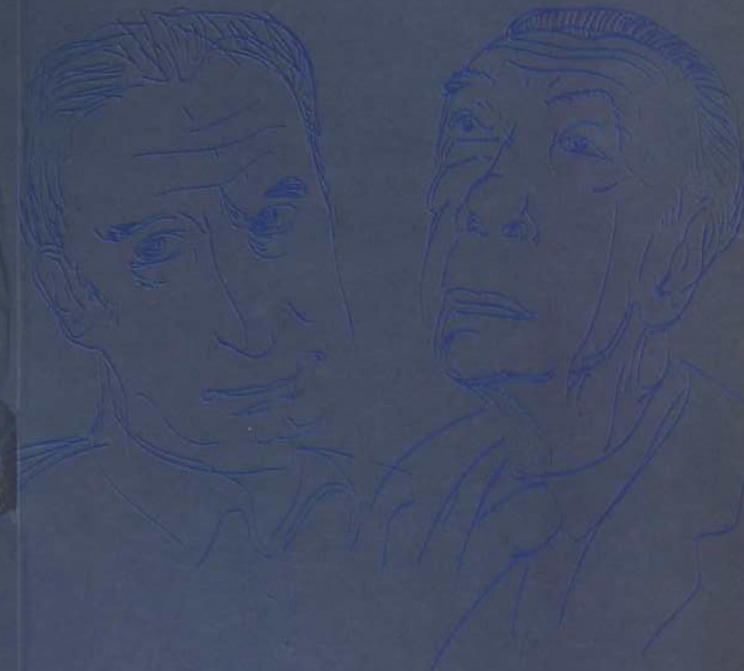
ESPIRAL HISPANO-AMERICANA
EDITORIAL FUNDAMENTOS

Borges, Calvino Vol. II Universidad de Poitiers

Coloquio Internacional:

Borges, Calvino, la literatura. Vol. 2

Universidad de Poitiers



Formas de lo visible y lo invisible
en Calvino, Saer y Borges.

Joaquín Manzi
C. R. L. A. Université de Poitiers

"[...] no estoy seguro de haberlos visto, pese a la luz blanca. Me explico. Para ver una cosa hay que comprenderla"¹

Si ver es aislar, identificar objetos, y retomando la analogía cartesiana, asirlos, lo visible funciona más ampliamente en la tradición occidental como un paradigma ontológico y epistemológico privilegiado. Lo que la problemática de la visión pone en juego es, al fin y al cabo, el alcance de la razón para dar cuenta de lo real.

Así como Borges, en su nota "Sobre Chesterton"² logra destacar en su ambivalencia entre la fe católica y "algo secreto, y ciego y central" lo que constituye de alguna manera la *cifra* del escritor inglés, en este artículo querría señalar tres perfiles imaginarios, según lo que cada escritor proyecta en la visión como metáfora escrituraria y cognoscitiva. Además del escritor argentino y del italiano, objeto de este coloquio,

¹ BORGES, J. L., 1993: "There are more things" en *Obras completas, tomo III*, Emecé ed., Barcelona, p. 36.

² en 1989: *Obras completas, tomo II*, Emecé ed., Barcelona, pp. 72-74.

me he permitido incluir a un "tercero en discordia", el santafesino Juan José Saer, ya que dará lugar a un contrapunto interesante.

Para cada uno de ellos analizaré un relato en particular, los dos primeros presentan similitudes formales básicas, mientras que el de Borges dará una resolución figurada y paradójica del tema que opone a los dos anteriores. Estos relatos no "ilustran" propiamente ninguna filosofía, sino que desde formas específicas representan, figuran o nombran, respuestas a todo aquello a lo que se han cerrado y que sin embargo atraen.³ Su relación respecto a la realidad de la que se refractan es tanto más provocativa que toman como objeto la (imposible) visión del mundo *en sí* a través de la cual aparece indefectiblemente lo invisible. De esta forma podrán ser leídos como una imagen de la poética de cada uno de estos tres escritores.

I

Empezaré con I. Calvino, ya que el italiano ha tematizado su relación con la visión, asumiendo explícitamente un cierto racionalismo a través de una poética de la ligereza, la rapidez, la exactitud y la visibilidad, tal como lo hizo en las *Lezioni americane*⁴. Además de algunos artículos de *Perché leggere i classici*⁵ sobre los que volveré luego, un relato reunido en una recopilación póstuma⁶ da cuenta de estos principios de manera particularmente acabada.

³ "Los insolubles antagonismos de la realidad aparecen de nuevo en las obras de arte como problemas inmanentes de su forma" ADORNO, Th. W., (trad.) 1983: *Teoría estética*, Hyspamérica ed., Madrid, p. 15.

⁴ Traducción al francés de Y. Hersant, publicada en 1989 en Gallimard.

⁵ Traducción al castellano de Aurora Bernárdez, publicada en 1991, por Tusquets, número 122 de la colección Marginales.

⁶ Publicado por primera vez en *Adelphiana*, 1971 Milano. Sigo la traducción al francés de J. P. Manganaro incluida en *La route de San Giovanni*, Seuil, París, 1991, pp. 153-175. La traducción libre al castellano de las citas es mía.

En "*Dall' opaco*" el narrador en primera persona, entre lírico y autobiográfico, frente a una hipotética pregunta acerca de la forma del mundo, se ve confrontado con lo que escapa radicalmente al poder de la visión. Al término de un fracaso relativo, el narrador le otorga el nombre de "opaco", reactualizando así la metáfora metafísica por excelencia de la luz.

Este texto puede ser considerado un poema narrativo en el que la puntuación prosaica es reemplazada por espacios y mayúsculas. El poema se compone de trece estrofas que, como fases de un intento de dar con la forma absoluta, recomienzan la descripción del mundo, corrigiéndola y completándola incesantemente. Desde desniveles irregulares que colocan al narrador en una posición inclinada de sobrevuelo, las formas se suceden pasando por conjuntos de líneas abstractas, un paisaje mediterráneo que bien podría ser liguro, para detenerse finalmente sobre el paso de la luz del sol y la aparición de zonas de sombra, que son las que, al cabo del recorrido, terminan por caracterizar y ser el todo, así como el punto de partida desde el cual se da la escritura.

Ya desde la estructura narrativa aparece el problema de la inadecuación entre la lengua y lo real. Responder a la pregunta ficticia sobre la forma del mundo por medio de metáforas yuxtapuestas implica corregirlas y reemplazarlas por otras más apropiadas en apariencia, aunque no menos metafóricas y artificiales. Así la narración avanza manteniendo la primacía de lo "soleado" —lo racionalmente aprehensible— sobre lo "opaco", por grupos de estrofas que desarrollan la misma imagen corrigiendo la anterior. Pero en las dos últimas esa primacía va cediendo lentamente hasta revertirse completamente, para aceptar la sola existencia de lo opaco. Llega incluso a definir lo soleado como aquella persistencia que desde el reverso de lo opaco se manifiesta sólo para extender aún más lo opaco.

Intentaré describir las implicaciones del espacio representado para destacar luego algunas significaciones de "lo opaco".

El espacio representado

La mediación entre el presente de la narración que abre el relato y el pasado de lo narrado queda salvada ya en la tercera subordinada de la primera oración⁷, por lo que la distancia entre la fantasmagoría de estar en el pasado y el presente contemporáneo al narrador recién vuelve a aparecer hacia el final bajo la forma de un "impensado", cuando éste devela la puesta en escena de la escritura. En la decimotercera estrofa, en efecto queda confirmada la sospecha de que el relato no sólo es una "reconstrucción del mundo en ausencia del mundo" (p. 172) sino también y sobre todo una puesta en escena de la interioridad del narrador en su relación con el mundo, ya que cada una de las formas que dan cuenta de lo exterior son "fases sucesivas del mismo yo" (p. 174).

El espacio imaginario moldea íntegramente la exterioridad ausente: recrea en el presente los espacios del pasado. Las implicaciones personales de la contemplación sobre el espacio pesan de tal modo que no sería impropio calificarlo de narcisista, en la medida en que proyecta sobre espacios exteriores ausentes el escenario imaginario de la reflexión desencarnada.

Al término de la reconstrucción del mundo según el yo especular, "centro del escenario" (p. 161), éste aparece como simple figura de la conciencia de la finitud y de la fragilidad, debido a la posición del observador y a los puntos ciegos del sistema de representación en que se basa.

Entre las tres dimensiones del espacio, el observador realiza su descripción escogiendo la perspectiva horizontal, y desechando las otras dos, que se pierden en el vacío de la perspectiva del frente o en lo pétreo de la perspectiva de atrás. Esa elección corresponde al esquema corporal básico en el hombre, a saber la distinción entre lo que está delante

7 "Si me hubieran preguntado en esa época qué forma tenía el mundo, hubiera dicho que [...] por lo que me encuentro, de cierta forma, siempre sobre un balcón..." p. 153.

nuestro y por ende se ofrece a la visión y lo que está detrás, siendo momentáneamente invisible. Ese esquema está determinado por nuestra visión parcial, focal del espacio, responsable según Calvino⁸, de la antigua idea de que lo que está detrás nuestro es "lo incognoscible, el no mundo, la nada". La visión total siempre es presuntiva en función de lo que Merleau Ponty llama el enigma de la visión, a saber que la visión siempre es encarnada y que "mon corps est à la fois voyant et visible".⁹

En el artículo sobre Montale, la imposibilidad en el hombre de mantener una mirada de 360°, no es un enigma sino una carencia innata y Calvino imagina que proviene de la falta de un tercer ojo. ¿Cómo hacer para poder verlo todo, inclusive la nada? Esa falta, ningún invento técnico puede suplirla en tanto y en cuanto la visión sea desencarnada y no incluya como datos de esa visión focal que cualquier visible supone un invisible, en el caso de la narración, el vacío delante y lo pétreo detrás. Eso que no puede ser visto, sólo vivido y que en el poema analizado por Calvino se da como un "milagro" por medio de una meditación acompañada, implica tomar en cuenta la presencia inmediata del cuerpo en tanto que puede ser visto por otros, en su entramado con los otros entes que se encuentran incluidos en eso que Merleau Ponty llamó la "chair du visible" y que aquí aparece como algo impenetrable.

La reconstrucción en sí misma excluye la presencia de ese entramado entre lo visible y lo invisible ya que la representación del espacio está hecha mediante un plano geométrico similar al del Renacimiento¹⁰. Lo que escapa a esa re-

8 En el artículo "Eugenio Montale, «Forse un mattino andando»" en *Porqué leer los clásicos*, op. cit. pp. 214-223.

9 MERLEAU PONTY, M., 1964: *L'œil et l'esprit*, Gallimard, reedición de 1993, Gallimard-Folio, París, p. 18.

10 Tal como lo explica Panofsky en *La perspectiva como forma simbólica*, Ed. de Minuit, París, trad. 1967, ese plano, basado en la perspectiva de inclinación, de sobrevuelo aéreo, que en este relato se puede señalar ya desde la primera forma, tiene como modelo de la representación al espejo, emblema del yo reflexivo.

presentación es un doble envoltorio material —el cuerpo y la parte cóncava de la esfera observada— que se interpone a pesar de todo entre el hombre y el mundo a través de lengua, de por sí opaca, según otra causalidad.

Lo opaco

El relato se detiene vertiginosamente frente a la impensable generalización de lo opaco, como un abismo que seduce y paraliza a la vez, una Medusa que Calvino evoca en las *Lezioni* (p. 20), para referirse a la “opacidad del mundo vivido”. A instancias de Perseo, que logra decapitar a la Gorgona gracias a la imagen indirecta del espejo, en esta narración, el rol del poeta pasa por separar lo objetivamente aprehensible del resto y ubicar, destacar el fragmento heterogéneo, señalando como homogéneo el resto. Se da entonces una lenta negociación de las nominaciones con eso que no se puede nombrar, para lograr, en la última estrofa, una nominación aceptada. Esto es posible mediante una postura imaginaria de dominio sobre la lengua, que pasa por alto la imposibilidad real de adoptar cualquier posición de exterioridad a la lengua.¹¹ Esa postura coincide con la búsqueda constante de la ligereza y la transparencia que caracterizan la poética calviniana, que a la línea tortuosa o espiralada prefiere la línea recta de fuga.¹² Si, ante la imposibilidad de avanzar continuamente, a lo opaco le corresponde la imagen de una línea que se enrosca, el discurso hará aparecer no la divagación sombría y enmarañada que busca el sentido a través de las formas lingüís-

11 No se trata de negar el funcionamiento del metalenguaje, sino la posibilidad de un metalenguaje absoluto.

12 “[...] digamos que prefiero entregarme a la línea recta, esperando que continúe hasta el infinito y me ponga fuera de alcance. Prefiero calcular detenidamente mi trayectoria de fuga, a la espera de salir como una flecha y de desaparecer en el horizonte”. *Op. cit.* p. 83

ticas arbitrarias, sino un punto opaco que permite distinguir la transparencia del resto.

En el discurso existe un conjunto de formas lingüísticas que adoptan esa postura imaginaria de exterioridad a la lengua: son las pertenecientes a la modalidad autonómica.¹³ El surgimiento de lo oscuro en el paisaje hace surgir en el relato estas formas metaenunciativas, que, en el marco de reformulaciones, permiten encontrar la expresión localmente coincidente a la realidad descrita, mostrando en este caso que se trata de variantes dialectales y que son formas metafóricas de decir. A la expresión dialectal “ubagu” —que designa los lugares en los que el sol no da— se agregarán dos preposiciones para dar con la formulación imaginariamente adecuada.

La elección del segundo término de la reformulación tiene por objeto integrar lo familiar, lo originario, a ese fragmento de realidad que, tal como lo presenta el texto se opone a la vida, en la medida que el mundo “se estira y se tuerce como una iguana de manera tal que coincidan la exposición al sol con la existencia del mundo” (p. 170). La última reformulación, agregando la preposición “*d'int*” designa el lugar desde el cual se da la escritura como un simple espacio oscuro del que se sale, como un puerto del que sólo se puede partir en línea recta de fuga hacia otros lugares. El mantenimiento de las reformulaciones que asocian una forma heterogénea —la expresión dialectal— con la glosa “transparente”, responde a un intento de figurar la resistencia de aquello que escapa a la intelección, ya desde la lengua misma, y que el título ha definitivamente resuelto, exponiendo la expresión transparente —lo “opaco”.

13 Sigo el análisis de AUTHIER, J., 1992: *Les non-coïncidences du dire et leur représentations méta-énonciatives. Thèse de doctorat d'Etat*, Université de Paris VIII. Estas formas permiten desdoblarse la enunciación en un punto preciso de la sucesión sintagmática para representar reflexiva y simultáneamente una palabra o más en mención, lo que las vuelve opacas (la metáfora original es de Carnap). Un comentario del locutor viene a marcar la coincidencia o la falta de coincidencia del discurso respecto a distintos parámetros.

Así llegamos al punto nodal del relato, a saber que para ese continente real al que se encuentra amarrada la reflexión no hay sino una nominación, que apenas si puede evocar una oscuridad sin imágenes, un reverso presente pero irrepresentable en imágenes. Así como la higuera, en la estrofa siete, (pp. 167-8), es alimentada desde el mediodía por la sombra que se concentra en las raíces, de la misma manera, ese "supuesto habitante de las formas del mundo" (p. 154), el cuerpo, es quien está en el mundo, sin reflexión, acogiendo en sí mismo, pasivamente, la mirada de las cosas. Retomando la cita de Merleau-Ponty sobre el enigma del cuerpo, se puede decir que lo opaco es entonces el lado visible de quien ve (*voyant* en francés). Para Calvino, ese lado es irrepresentable: escribir consiste en reconstruir "el mapa de lo soleado" que constituye a la vez el "axioma inverificable para los cálculos de la memoria" y "el lugar geométrico del yo" (p. 175).

Pero también se puede escribir desde un cuerpo visible para otros cuerpos, buscando recoger algo de ese entramado silencioso y palpitante —la "chair".¹⁴ Pero ese acecho pasivo de lo oculto, esa disposición que Calvino asocia a la "recolección de los tiempos prehistóricos"¹⁵, implican salir del esquema reflexivo basado en la visión de lo iluminado y pasar al intento de ver la oscuridad, en algo que no es representación sino vivencia. Ese intento este texto puede sólo sugerirlo desde su estructura paradójica, desde los impensados de la representación del espacio, desde el silencio sordo que llama al cuerpo desde lo opaco, desde la dispersión del yo en ese exterior fantasmático.

14 "[...] le monde est fait de l'étoffe même du corps". *L'œil...*, op. cit. p. 19.

15 *Lezione...*, op. cit. p. 124.

II

Entre los numerosos relatos del escritor santafesino contemporáneo Juan José Saer que abordan este intento —por lo demás central en su obra— se puede notar al menos un doble movimiento: por un lado la visión minuciosa de la luz reflejada es fuente de pérdida, de alienación, de locura tal como ocurre con el bañero de *Nadie, nada, nunca*¹⁶ y por otro lado la visión de la oscuridad más absoluta puede ser una revelación benévola del *logos* —tal como ocurre al final de *El entonado*¹⁷. Dentro de este último movimiento, el relato "La mayor"¹⁸ resulta particularmente interesante para esta comparación ya que plantea un contrapunto vertiginoso a "*Dall'opaco*": intentando decir cada una de las infinitas variaciones del "estar ahí", se asiste al naufragio de la visión como intelección de lo real.

Tomatis, uno de los personajes centrales de la saga saeriana, asiste a la espera frustrada de un recuerdo, llenando de extrañeza un presente reducido a nada. Cuando finalmente un recuerdo se levanta del "pantano", se trata de un "Ver, aunque los ojos no tengan, en la cuestión, que ver para nada" (p. 32). Se llega entonces a lo que no puede verse sino vivirse, como un fondo resistente a ser nombrado que sustenta la equívoca diversidad de lo visible.

Si estos dos relatos son comparables, lo son sobre todo porque manteniendo dos características formales comunes —narrador en primera persona y presente de la narración— el de Saer parte del punto en el cual el otro se detiene: la negación inscripta en el final de aquella otra y que sólo nombra lo que resiste a una mirada contemplativa y consciente —el estar en lo negro. Esa negación está desarrollada en "La

16 SAER, J. J., 1980: *Nadie, nada, nunca*, Siglo XXI, México.

17 SAER, J. J., 1983: *El entonado*, Folios, México -Buenos Aires; reedición española de 1988, Ediciones Destino, Barcelona, pp. 198 -201.

18 SAER, J. J., 1976: *La mayor*, Planeta; reedición de 1982 del C. E. A. L., Buenos Aires.

mayor" en toda su amplitud: a la reaparición fantasmática del pasado ausente en la superficie de lo (ir)real, se sustituye en esta otra la nada deletérea de un puro presente que excluye todo pasado y también todo real absoluto; y en lugar de la visión de lo soleado desde un recipiente opaco, se asiste a la disolución progresiva de la conciencia en el fluir de la negrura como totalidad de lo real.

La escenografía de la narración es representativa de este cambio: el narrador, después de haber repetido infructuosamente el gesto por el que aparecía la memoria involuntaria proustiana, deambula entre la escalera que lleva de la cocina a la terraza y de allí a la habitación. Luego de vagar en el frío de la noche estrellada, al acostarse surge por fin un recuerdo, que, repetido, no acaba por manifestar ningún sentido, sino un significante de un mundo desconocido.

Pero lo es aún más la sintaxis, tanto frástica como narrativa, que representa en la narración la temporalidad de ese deambular soñoliento de la conciencia en la oscuridad hibernal: entrecortada, disgregada, desmembrada cada vez que un sentido puede darse, para sustituirle el ritmo y la posibilidad de un sentido ambiguo. Así por ejemplo, la sucesión de cada uno de los componentes de un sintagma, ya sea nominal o verbal, se ve rota varias veces cuando al llegar al final de una oración se espera el complemento o el núcleo.¹⁹ Además se agregan las rupturas a la sintaxis narrativa, que vienen a poner en contacto un período desarrollado con la repetición, la negación, la interrogación, la puesta en duda de ese mismo período, minando así la fiabilidad del proceso narrativo en su conjunto.²⁰

19 "Inesperadamente, al contrario, y por otra parte, en lugar de haber, como se supone que debiera haber sido, en efecto, disminuido, pareciera que hubiese, la somnolencia, atrás, o adentro, mejor, ahora, claramente, al atravesar, desde la pieza iluminada, despacio, el hueco, de un modo nítido, aumentado" p. 27. Los niveles sintácticos terminan superponiéndose: se escinde cada uno de los componentes y se los aleja tanto unos de otros, que se abren nuevas posibilidades de relaciones sintagmáticas.

20 Así, por ejemplo (pp. 21 -23), la imposible descripción de "Campo de trigo con cuervos" de Van Gogh, cuya reproducción se encuentra en la habitación de Tomatis.

Dentro de ese puro presente, cortado de cualquier pasado, el narrador pasa a interrogar todo aquello que le rodea, tanto en el "afuera" de la realidad material circundante —los objetos, una reproducción del cuadro de Van Gogh, una foto, el cielo estrellado— como en el "adentro" de la realidad psíquica —equiparado sin embargo al afuera como una galaxia atravesada por fulguraciones— en busca de un sentido que no acabará por darse, salvo bajo la forma de una confirmación de la nada.

Así en un lugar amorfo en el que "Ya no se sabe, en realidad, dónde queda, por llamarla así, la frontera, ni, en realidad, la realidad" (p. 17) el cuerpo es el actante de la visión de algo que no se puede ver, sino solamente saber, creer o sentir. En dos puntos precisos en los que el cuerpo siente, se accede a la confirmación de que algo existe fuera del abismo negro, aunque bajo la forma de tenues "hálitos" o de "fulguraciones" rápidas. Ese sentir es el de la mano tocando el "hoyuelo, uno sólo en el pómulo derecho" dando acceso a la creencia de que en otro lado fosforece "de unos cuerpos, fugaces, la emoción, el recuerdo, el placer, el deseo, la desesperación, el hambre" (p. 16) y también el de la piel "ceñida, enteramente, por el aire, apretándose, por decir así, alrededor [...]" (p. 31), como pretexto para que algo comience, para que surja un recuerdo.

Fuera de esos dos puntos aislados, en que se da la visión de un invisible que pareciera refutar la omnipresencia de lo negro y confirmar que alguna vez hubo algo, el cuerpo llega paradójicamente a sentir esa oscuridad envolviéndolo entero porque no hay conciencia para aferrar o detener el fluir de la materia: en ese punto el cuerpo mismo es ese fluir porque "Todo es uno. No pareciera poder, ahora, deslindarse nada, lo que se dice nada" (p. 27). No hay "razón férrea, constante, luminosa" que se interponga a ese fluir intentado detener el trascurso de esa materia en estampida que es el presente puro, el Tiempo.

El relato es entonces el acceso alucinado al todo neutro del cual se desprende la visión yoica de la realidad: eso que en nuestra memoria es el mundo exterior, variado y perma-

nente no es más que un pedazo nítido que ha sido seleccionado y extraído de aquel otro, después de haber borrado su origen. Toda la narración intenta desarrollar la representación del surgimiento y la expansión de ese invisible y amorfo devenir que, como tal, carece de palabras para ser nombrado, apenas puede ser eso que no es, la nada. Y allí reside la paradoja de la narración: proponer desarrollos que suplanten ese lexema irreductible, que lo precisen o lo amplíen; intentar nombrar en su temporalidad eso que no tiene nombre sino entre los Presocráticos.²¹

Se logra representar lo otro de la representación, su borde interno, mediante un modo de figuración explicitado en *abyme* desde la narración misma por la descripción del cuadro de Van Gogh: deja de haber objetos con límites definidos frente a la mirada de un observador, sólo hay manchas fluyendo detenidas, pinceladas violentas. En la narración, esas sacudidas se efectivizan musical, rítmicamente, por períodos de extensión disímil que van escandiendo negaciones y el lexema "nada". El cuadro, en su duplicación del movimiento de la narración, sirve además para dar a esa rítmica un significado, el de la agonía de la consciencia.²²

Por medio de una segunda referencia, intertextual en este caso, el relato presenta su irrealidad objetiva en tanto que objeto literario: muestra hasta el cansancio el principio sobre el que se sustenta y al que se opone, el vacío de significación existente entre cada uno de los elementos que lo forman y que la construcción busca reducir a un mero tono musical, un "la mayor". Respecto a la poética de Proust, que conseguía un objeto real, resistente a lo amorfo, (p. 15), este relato aparece astillado, fragmentado: busca figurar ese principio innombrable representando la pérdida de la representación.

21 "[...] la mancha continua, vaga, errabunda, idéntica a sí misma, en cada punto, sin centro, y sin, más oscuro, o menos nítido, arrabal" p. 15.

22 "Y las sacudidas que debieran, por su violencia, disparlo, son, como las sacudidas, por, tratándolo de decir, decir así, de un animal, moribundo, destinadas a espantar una bandada de cuervos: un revoloteo lento, y después, de nuevo, a sentarse, a devorar", p. 21.

III

Ver esa materia olvidada, el devenir cósmico como concepto opuesto al del *mundo en sí* que Saer representa temporalmente, consiste en el caso de Borges en imaginar un objeto imposible y recrear una parábola. Ese objeto en el que se refleja la totalidad del universo, un punto en el que caben todos los puntos, puede ser una moneda en el caso de "El zahir", una esfera brillante en el caso de *El aleph*.²³ En ese objeto aparecen representados el objeto mismo de la representación —un aleph y otro y otro— y la ausencia del observador en el espejo, como imagen de la imposibilidad de representar el acto que la totaliza.²⁴

Ese *mundo en sí* puede significar imposibilidades, tales como decir el universo y aniquilarlo²⁵, representar lo inasible o lo que es imposible de recordar a través de un objeto múltiple y cambiante como el agua²⁶, nombrarlo como una búsqueda, una interrogación frente a lo indescifrable²⁷. Puede también ser figurado remitiendo a un personaje mítico como Proteo, el Minotauro o el animal fantástico de la fábula oriental que analizaré: el *A Bao A Qu*.²⁸ En este caso, más allá de limitarse a dar una forma personificada al universo, la narración representa paradójicamente y en varios niveles semióticos, otra aproximación a lo invisible.

El corto relato se presenta a la vez como una parábola —en tanto que encierra una clave moral— y como una leyenda —sólo al final sabemos que se trata de una transposición de una nota (¿ficticia?) de la versión de Burton de las *Mil y una no-*

23 Sigo la edición de 1989 de las *Obras Completas, tomo I.*, Barcelona, pp. 589-596 y 617-630

24 Según el análisis de CHAMPEAU, S., 1990: *Borges et la métaphysique*, Vrin, París, pp. 77-81.

25 BORGES, J. L.: "Parábola del palacio", *Obras completas, tomo II*, pp. 179-80.

26 "Poema del cuarto elemento" *op. cit.* p. 247.

27 "Signos", *Obras completas, tomo III*, p. 159.

28 "A Bao A Qu", BORGES, J. L. y GUERRERO, M., 1957: *Manual de zoología fantástica*, Breviarios del F. C. E., México, pp. 11-12.

ches— y expone así el vértigo de una narración que cuenta una visión de lo que no se ve sino en parte y que sólo es visible en otra fábula, la que leemos, aunque sólo como negación.

La historia cuenta que los peregrinos que no creen en la fábula, buscan subir hasta lo alto de la torre de la Victoria, en la que vive aletargado el animal fantástico, para ver el horizonte circular. La fábula tematiza doblemente la mirada imposible que Calvino buscaba: a la visión circular dominando desde lo alto de la terraza todo el horizonte, “el paisaje más maravilloso del mundo”, se le agrega la visión hacia atrás del animal que sale de su letargo y va subiendo y tomando forma sólo gracias a la “vibración” de la persona. Para subir entera la escalera de caracol es necesario “estar lleno de pureza” y, sólo entonces, por un breve instante el animal queda completamente formado, irradiando una luz azul, hasta rodar en la bajada y quedar apagado. Esa doble visión imposible se produjo sólo una vez y muestra que la visión del todo no se materializa como tal, sino que es interna y presuntiva, porque se da en un *atopos*.

La “victoria” a la que remite la torre es un anuncio, una incitación a la derrota: si desde un comienzo no buscan subir sino quienes no se contentan con la visión sin imágenes de la fábula, quienes no creen en ella, la ascensión a la que se confrontan testimonia ya de una incapacidad. Más aún, la derrota consiste no sólo en no poder llegar hasta arriba de todo sino en no poder ver a la vez el paisaje y el *A Bao A Qu* detrás. La torre es otra construcción para que la gente se pierda —otro laberinto—, pero esta vez en sí misma, en su propio abismo, el que la fábula figura ofreciéndose a ser leída como la visión irreal y total del animal.

El *A Bao A Qu*, que los descreídos peregrinos no consiguen finalmente sino entrever en sus prolongaciones, porque “se coloca casi en los talones del visitante”, al no poder formarse totalmente, produce una queja apenas perceptible, imagen del universo que puede, con S. Champeau²⁹, leerse

29 En *Obras completas, tomo II, op. cit.*, p. 115.

como el sufrimiento de la consciencia que no llega a totalizarse. Pero como animal que recibe la vida consciente de quien asciende los escalones de la Torre, es sobre todo un doble, una imagen del peregrino: la perfección a la que pueda llegar es paralela a la suya. Para querer ver lo imposible, es necesario no ver lo que lleva ese visible a ser visto, un invisible que cobra forma a nuestras espaldas y que mira con todo el cuerpo.

Ver la forma perfecta del animal es un eterno recomenzar, un ver y no ver, que para aquellos que creen basta leer en la fábula. La narración figura entonces por medio de la personificación, y del seudo-resumen, el vértigo frente a un vacío que es el que “sustenta” —si es que la imagen es posible— la representación, el no poder sino estar dentro de ella, en un continuo ir y venir que crea sentido pero que sólo cubre el vacío. La visión de quien cree en la fábula, en su real irrealidad, es una visión que no dará más que con una parte de lo visible, el resto es “vibración”, “pureza”, y es lo que lleva aquella otra a ser vista.

IV

La representación de lo invisible en cada uno de los tres relatos, bajo formas propias —algo que no se deja franquear por la conciencia, algo amorfo que fluye y un animal fantástico que el Ser despierta— y, sobre todo, por medio de distintos modos de figuración —sucesión de inversiones, escansión de una nominación imposible, y *mise en abyme*— consiste en narrar lo que para la razón puede ser una imposibilidad, un imposible y el vértigo de un texto ya escrito.

“*Dall'opaco*” constituye el fracaso de representar la forma del mundo desde una posición contemplativa, imposible en tanto y en cuanto al mundo siempre le faltará el acto por el cual se lo representa. Agotar lo visible tal como la luz del sol lo manifiesta supone volver a encontrar hacia el final del recorrido la base de la proyección de lo “opaco” en el espacio,

el cuerpo del cual se desgaja la reflexión como espesor temporal. Y supone toparse con la omnipresencia de todo aquello que es impenetrable a la luz. Para esa oscuridad sin nombre de la cual la única luz que se levanta es la de la reflexión —el yo especular, para ese falso reverso de lo representado, apenas si se puede proponer algún sinónimo, repitiendo, ahora modesta e imaginariamente, la postura de inclinación objetiva no ya sobre lo visible, sino sobre la lengua.

Narrar lo otro de la representación implica salir del esquema reflexivo basado en la visión de lo iluminado y pasar al intento de ver la oscuridad, la materia, en algo que no es representación sino vivencia. "La mayor" es el acceso a ese principio que incesantemente se trata de nombrar y del cual se desprende la visión yoica de la realidad. El imposible que este texto asume consiste en dejar de lado la posibilidad metafórica para escandir sintácticamente un tiempo, materializarlo. El texto se propone nombrar eso que Borges sintetizó en la paradoja de "El tiempo es la sustancia de que estoy hecho. El tiempo es un río que me arrebató, pero yo soy el río".³⁰

"A Bao A Qu" por fin, logra mostrar el entramado de lo visible con lo invisible desde su forma misma: pierde al lector en su propio abismo, el de la lectura. El texto quiere ser leído como visión irreal y total: irreal porque no se da a la vista y total porque refiere la síntesis de la visión de quienes no pueden ver sino leyendo.

³⁰ *Op. cit.*, "Nueva refutación del tiempo" p. 149.

<i>Siete noches</i> per el prossimo millenio: oratoria y escritura en Borges y Calvino.....	223
Françoise Moulin-Civil	
L'ordine della letteratura, il disordine della realtà.....	235
Lucia Lorenzini	
Borges, Calvino: temporalidad y paradoja.....	249
Marcelo Gutiérrez Brida	
Formas de lo visible y lo invisible en Calvino, Saer y Borges.....	265
Joaquín Manzi	
De los destinos cruzados: <i>Borges, Si una noche y El castillo</i>	281
Carmen Toriano y Víctor G. Zonana	
Borges y Calvino "falsarios".....	299
María José Calvo Montoro	
Lecturas del texto, texturas del texto.....	311
Fernando Moreno	