

# Borges y Escher: el laberinto Barroco y las paradojas de la percepción del neo-Barroco

## Borges and Escher: the baroque labyrinth and the Neo-Baroque perception paradoxes

**Emanuele Leonardi**

Università di Palermo

ITALIA

emanuele.leonardi@unipa.it

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 4.2, 2016, pp. 219-235]

Recibido: 03-10-2016 / Aceptado: 13-10-2016

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2016.04.02.16>

**Resumen.** En los laberintos barrocos se consume el placer perverso de la complejidad artificiosa, el gusto por una arquitectura virtual que metaforice las infinitas trayectorias de un universo inextricable. Uno de los signos tangibles de la crisis *neobarocca* que aparece en la poética de Borges se puede encontrar sin lugar a dudas en la presencia de las metáforas geométricas del laberinto. También Escher, a través de sus representaciones gráficas del inestable equilibrio que existe entre ilusión y desilusión, entre descifración y duda ontológica, entre figuras posibles e imposibles, termina por inscribirse plenamente en el ámbito de la crisis neobarroca.

**Palabras clave.** Paradoja, Borges, Escher, Barroco, Neo-Barroco, laberinto, metáfora.

**Abstract.** In baroque labyrinths it get consumed the perverse pleasure of artificial complexity, the enthusiasm for a virtual architecture able to metaphorise the endless trajectories of an inextricable universe. One of the evidents signs of neo-baroque crisis in Borges's poetics is, without doubts, the presence of labyrinth's geometrical metaphors. Also Escher, through his graphics representations of the unestable equilibrium between illusion and disillusion, between decryption

and ontological doubt, between figures possibles and impossibles, ends enrolling himself in the scope of neo-baroque crisis.

**Keywords.** Paradox, Borges, Escher, Baroque, Neo-Baroque, Labyrinth, Metaphor.

Guardianes del misterio, que en la noche indescifrable encienden la vivífica luz de la duda, las paradojas resisten a los milenios y sepultadas, escondidas, ejercen su discreto e indispensable poder. Cuando, en los momentos de crisis, devastadoras revoluciones epistemológicas están por tomar el relevo, las paradojas salen de su escondite y se reafirman como eternos paladines de la duda, como defensores de la eterna búsqueda del conocimiento, como inmortales guardianes del universo.

Que se trate de las paradojas lógico-antinómicas en los ensayos y cuentos-ensayos de Jorge Luis Borges (baste pensar en *Avatares de la Tortuga* y *La perpetua carrera de Aquiles y la Tortuga* [1932] y en las engañosas arquitecturas de *La biblioteca de Babel* [1941]), o de las construcciones imposibles en las litografías de Maurits Cornelius Escher, como *Belvedere* (1958) o *Relativity* (1953), la paradoja nunca termina de ejercer su poder desestabilizador.

La paradoja, definida por Borges, alternativamente como 'laberinto', '*regressus in infinitum*', 'infinita postergación/infinita postulación', 'paradoja infinita', 'empresa imposible', puede asumir diversas formas. Entre los varios tipos de paradojas<sup>1</sup> recordemos: la paradoja 'semántica' (típica de la lengua natural) en la cual no hay una distinción clara entre los niveles de lengua-objeto y metalengua; las paradojas 'pragmáticas' situadas en un plano intermedio entre la lógica, la matemática y las ciencias naturales, cuyo campo se amplía más tarde a las ciencias de la comunicación y de la interacción humana, un ejemplo fundamental de este tipo de paradojas es la cinta de Möbius, el *double blind*, movimiento perpetuo de un sistema que se autoexplora; también encontramos las paradojas de la percepción, vinculadas a la psicología profunda y al Surrealismo, como en las pinturas 'metafísicas' de De Chirico, Dalí, Magritte, Morandis y Escher; finalmente tenemos aquellas definidas como 'paradojas lógicas-antinómicas', las más interesantes para los fines de nuestro estudio, que se presentan como 'escándalos de la razón', o, parafraseando a Borges, «intersticios de sinrazón», que filósofos de la ciencia como Russell o Whitehead consideran mecanismos que contribuyen al desarrollo de teorías científicas innovadoras, constituyéndose como representaciones metafóricas de lo que Thomas Kuhn definía «rompecabezas que resolver»<sup>2</sup>; paradojas, *Skandalon* de la razón, pero también estímulo del progreso científico y enriquecimiento de la investigación de base.

1. Ver De Toro, 1999.

2. Kuhn, 1998, p. 176. En relación con el concepto de 'rompecabezas' («puzzles that had not already been solved») es particularmente interesante el capítulo «Naturaleza y necesidad de las revoluciones científicas», en el cual aparece a menudo y en el que se aclara la función más importante del concepto definido con este término.

Las paradojas son figuras de la resistencia, mecanismos de auto-destrucción de un sistema, quizás armas en contra de la construcción de sistemas. De un lado tenemos la tendencia del hombre a la creación de códigos reguladores que puedan encuadrar la complejidad huidiza del mundo, debida a la necesidad que tiene la mente humana de formular sistemas de leyes que ofrezcan un dibujo coherente del universo. Por el otro lado están las paradojas, símbolos de la rebelión del mismo universo: figuras de la resistencia que se esconden en todos los lenguajes, desde el geométrico/matemático hasta el verbal, y que representan la inestricabilidad del cosmos, pero también la necesidad de la perpetua búsqueda de parte del hombre<sup>3</sup>.

Si los sistemas no entrasen en crisis, el hombre habría llegado hace tiempo a una forma definitiva del universo y estaría obligado a no indagar más. La pulsión erótica del entendimiento orienta la inteligencia y es sabido que, más allá de todas las posibles posiciones oficiales, nunca conviene llegar al final del camino ni considerar definitivas las teorías, sino dejar siempre una brecha, un intersticio de sinrazón en cada sistema, que pueda en un instante hacer vacilar la construcción entera, generar las condiciones para una revolución del pensamiento, que lleve a la crisis un paradigma cultural y sea propedéutica a la formulación de su substituto.

En *Avatares de la Tortuga* (1932), Borges razona sobre el poder desestructurante de las paradojas, con especial atención a las aporías eleáticas, y cristaliza en la imagen de los 'intersticios de sinrazón' la inexorable necesidad de autoexplorarse y ponerse en discusión de toda visión del Mundo: ilusión y desilusión, códigos reguladores y paradojas, codificación del saber y eterna búsqueda de la verdad. Borges escribe:

Nosotros (la indivisa divinidad que opera en nosotros) hemos soñado el mundo. Lo hemos soñado resistente, misterioso, visible, ubicuo en el espacio y firme en el tiempo; pero hemos consentido en su arquitectura tenues y eternos intersticios de sinrazón para saber que es falso<sup>4</sup>.

La relación dialéctica existente entre ilusión y desilusión presupone uno de los grandes efectos estéticos de la cultura barroca<sup>5</sup>. La superficie de la forma, el *tromp-l'oeil* universal, es solo una llave cuya transcendencia permite acceder a una sub-forma que no se había percibido en un primer momento. La estética del *ingenium* contiene al mismo tiempo el *pathos* de un lenguaje que no logra dominar su propio crecimiento debido al deslizamiento del significado. Es posible encontrar determinadas afinidades entre esta fuga del sentido en el Barroco y la literatura de Borges, caracterizada por una crisis del lenguaje debida a la pérdida de un centro que provoca una reproducción desorientada de la expresión.

Estos 'intersticios', estos sutiles mecanismos, así como su función más profunda, su valor simbólico, la exhortación que custodian, representan con las antino-

3. En relación a su figura de metafísico obsesionado por la arquitectura del universo y a sus especulaciones neoplatónicas sobre las formas y las fuerzas elementales, ver Jamnitzer, 2006.

4. Borges, 2002b, p. 258.

5. Ver Deleuze, 1989.

mias kantianas y conceptos como infinito, identidad, igualdad, espacio y tiempo lo que Segre definiría «motivi dianoetici»<sup>6</sup> de la prosa borgeana. Cada uno rememora un núcleo dianoético, una «concrezione antropologica e gnoseologica»<sup>7</sup>, que tiene su origen en la profunda crisis de principios del siglo XX<sup>8</sup>.

Uno de los signos tangibles de la crisis *neobarocca* que aparece en la poética de Borges se puede encontrar sin lugar a dudas en la presencia de las metáforas geométricas del laberinto. El simbolismo laberíntico, que se desdobra en las imágenes de un enigmático recorrido hacia la salvación y en la representación de la naturaleza misteriosa y opresiva del universo, adquiere en Borges el significado fundamental de la indescifrabilidad del Mundo.

También Escher, a través de sus representación gráficas del inestable equilibrio que existe entre ilusión y desilusión, entre descifración y duda ontológica, entre figuras posibles e imposibles, termina por inscribirse plenamente en el ámbito de la crisis neobarroca.

En los laberintos barrocos se consume el placer perverso de la complejidad artificial, el gusto por un arquitectura virtual que metaforice las infinitas trayectorias de un universo inextricable.

Este tormento geometrizable, típico del Barroco, reproducido a través de la expansión potencial, inconcebiblemente centrípeta del espacio laberíntico, aparece en las narraciones borgianas como representación de nuestra incapacidad de interpretar los enigmas escondidos por la apariencia del mundo, cuya descifración tendría que consistir en una salida (caracterizada por una topología vectorial) ya que el sujeto se encuentra, casi sin saber cómo, rodeado por una realidad ilusoria.

Ese sujeto hundido inconscientemente en una realidad ilusoria entra en nuestro estudio, ya que constituye una de las afinidades cruciales entre Borges y Escher: el personaje del observador, que testimonia desde el exterior, pero que a su vez es parte de la estructura imposible que se representa.

Las obras de Escher en la que aparece el personaje del observador son: *Relativity* (1953; imagen 6), *Up and down* (1960; imagen 4), *Convex and concave* (1955; imagen 5), *Print gallery* (1956; imagen 7), *Waterfall* (1961; imagen 3), *Belvedere* (1958; imagen 2). Al parecer en los años '50 se fortalece la necesidad por parte de Escher de concretar en un personaje emblemático la duda ontológica y la fascinación ante los misterios del mundo.

Una de las más extraordinarias representaciones de la duda puede estar representada por el cubo de Necker<sup>9</sup> (1832) que está reproducido tanto en el croquis en las manos del hombrecito sentado a los pies del edificio de *Belvedere* como en la hoja tirada al suelo (imagen 1 y 2).

6. Segre, 1999, p. 248.

7. Segre, 1999, p. 248.

8. Ver Leonardi, 2012.

9. El nombre deriva de su inventor, Louis Albert Necker (1786-1861), geógrafo y cristalógrafo suizo.

En esta litografía la estructura de base ya se explica en la obra misma: la maqueta que tiene en la mano el hombre sentado en el banco, tal como el croquis del proyecto en la hoja a sus pies, reproducen un cubo especial cuya parte superior se conecta a la inferior de una manera imposible. Tal como el croquis, la entera arquitectura de *Belvedere* no puede existir fuera del espacio bidimensional ya que las leyes de la tridimensionalidad han sido violadas. Si alguien se encontrara a mitad de la escalera que conecta la primera planta del pabellón con la segunda, por ejemplo, su dilema sería el de estar en el interno de la estructura o en su exterior.

Atormentado por el cubo imposible en el que se confunden interno y externo burlándose de la vista aprovechando las ilusiones ópticas innatas en la percepción humana, el hombrecito (imagen 1) lo observa con obstinada resignación, como si comprobar la posibilidad de lo imposible hiciera vacilar su misma certeza de existir. Este es el mecanismo que se instaura a través del personaje del observador: la posibilidad que se le concede de asistir a la transformación de lo imposible en posible es su maldición, el oscuro sendero hacia su inexistencia. Admitir tener en sus propias manos un objeto que en el espacio tridimensional es irrealizable, quiere decir descubrir encontrarse a un paso del abismo. La tridimensionalidad de un objeto imposible se puede representar solo bidimensionalmente, o sea en la ficción de un dibujo. El observador que tenga en las manos el cubo de Necker, tras el asombro inicial y la ilusión de una inesperada descifración, tendrá que ceder a la desilusión, ya que estará obligado a reconocer ser él mismo una ficción.

La representación geométrica en un plano de un objeto imposible a través de una figura bidimensional que realiza su tridimensionalidad revela una misteriosa intersección entre el campo geométrico-matemático y el metafórico. Ambos usan imágenes para representar conceptos complejos. La posibilidad de representar a través de la bidimensionalidad del dibujo un objeto tridimensionalmente imposible es una extraordinaria confirmación del enorme poder de la metáfora. El objeto imposible remite metafóricamente a una vacilación del sentido que puede brotar de la desestabilización debida a la paradoja, al intersticio de sinrazón.

En este sentido la consecuencia central en relación a las implicaciones gnoseológicas de la metáfora es que la tensión entre las interpretaciones produce una innovación semántica y no un mero cambio de significado. Así pues se puede afirmar que antes que una asociación por semejanza, la metáfora es la solución de un enigma formulado por la 'impertinencia semántica'<sup>10</sup>: la extensión del significado disuelve la disonancia de la frase. Desde el punto de vista narrativo los enunciados metafóricos aportan al discurso literario un elemento cognitivo que saca a la luz las posibilidades hermenéuticas y heurísticas de la ficción. De tal manera el discurso poético permite delinear aspectos, calidades, valores de la realidad que no pueden expresarse en el lenguaje directamente descriptivo y que se pueden restituir solo gracias a un juego complejo entre enunciación metafórica y regulada transgresión de los significados habituales de nuestras palabras:

10. Ver Ricoeur, 2004.

He avanzado también la hipótesis de considerar el «ver como», que es la fuerza de la metáfora, revelador de un «ser como» a nivel ontológico más radical<sup>11</sup>.

Se podría entonces postular una potencial resolución en clave poética y no teórica de algunas aporías que podría liberar la aporía del sin sentido que incumbe, permitirle una fuga inusual que encuentra en la construcción del enigma su razón principal.

A una aspiración así parece responder el 'cuento-ensayo' borgiano al obligar a una atenta reflexión sobre los mecanismos que conducen a formular los grandes enigmas, y sobre la naturaleza del tiempo y del espacio y sobre la teoría del conocimiento en general.

Entre las mallas aparentemente deshilachadas del discurso ensayístico, detrás de una desorganización ficticia, en su proceder discontinuo y sus razonamientos oblicuos, existe una sutil lógica interna que lo socorre. Esta lógica interna se propone en abierta contradicción con el método cartesiano que pretende el análisis detallado de las partes para acceder a una totalidad. El ensayo, por el contrario, se nutre de intromisiones de elementos arbitrarios, emocionales, que, regidos por un hilo de indiscutible tensión racional, contribuyen a persuadir y manipular, presentándose a menudo como disfrazados de un carácter científico impropio.

A través de la práctica de la escritura característica del ensayo se constituye, de este modo, una especie de provocación: se acaba por insinuar que la ciencia —como el arte, la filosofía, la religión— es una construcción cultural profundamente impregnada de ideología. Esto en definitiva se impone como reflexión sobre la naturaleza misma del lenguaje y sobre su estar inseparablemente ligado a un determinado sistema de 'códigos reguladores'<sup>12</sup>.

Así, cuando durante un periodo de crisis los códigos que regulan una cultura se agrietan de dudas y muestran su falsa transparencia, el ensayo se torna algo diferente: se transforma en un instrumento fundamental para describir el carácter crucial de la desestabilización en acto, se convierte en un proceso mimético a nivel estructural. La racionalidad que lo atraviesa está cargada de una electricidad nueva. La infinita velocidad del pensamiento puede brotar en un discurso que no pretende afirmar o proponer conclusiones posibles, sino deconstruirse. Y el signo de esta deconstrucción es más fuerte cuanto más manifiesta es la estructura racional del discurso. Este procedimiento, presente de un modo especial en los ensayos de *Discusión* (1932) o de *Otras Inquisiciones* (1952), se concreta en la obra narrativa de Borges, en la estructura del 'cuento-ensayo'.

La constitución de una obra narrativa a través de un progresivo distanciamiento de una matriz ensayística<sup>13</sup> representa ya un recorrido estilístico determinado, que tiende a emancipar la narración, manteniendo una red subterránea de presunto rigor racional. Esto conlleva un discurso impregnado de ostentación erudita y mis-

11. Ricoeur, 2004, p. 33.

12. Ver Foucault, 1990.

13. Ver Pérez, 1986 y Cuesta Abad, 1995.

tificación en el cual los confines entre la realidad y la ficción se hacen cada vez más lábiles. Cuanto más estrechas sean las mallas del rigor lógico de tal discurso, tanto más heterogéneos deberán ser los instrumentos críticos que sirvan para analizarlo, visto que deberán dar cuenta de una complejidad nueva, ligada a un proceso en continuo movimiento<sup>14</sup>.

El personaje del observador en la litografía *Belvedere* de Escher nos recuerda, en relación a su función fundamental de representación de la duda ontológica y de la pulsión descifradora del hombre, el bibliotecario errante de *La biblioteca de Babel* (1941) de Jorge Luis Borges.

En *La biblioteca de Babel* la presencia de términos que se refieren a un arriba y a un abajo, a izquierda y a derecha —«A izquierda y a derecha del zaguán hay dos gabinetes minúsculos»<sup>15</sup>— en su referencia a la estructura de un sistema potencialmente infinito, constituyen falsas coordenadas, desde el momento en que dependen solamente del punto de vista del bibliotecario-observador:

El universo (que otros llaman la Biblioteca) se compone de un número indefinido, y tal vez infinito, de galerías hexagonales, con vastos pozos de ventilación en el medio, cercados por barandas bajísimas. Desde cualquier hexágono se ven los pisos inferiores y superiores: interminablemente. La distribución de las galerías es invariable. Veinte anaqueles, a cinco largos anaqueles por lado, cubren todos los lados menos dos; su altura, que es la de los pisos, excede apenas la de un bibliotecario normal<sup>16</sup>.

Las continuas referencias de este tipo presentes en el texto, además de funcionar como estrategias de lo verosímil, constituyen lo que ingeniosamente fue definido por Enzensberger como *trompes-raison*<sup>17</sup>, engaños de la razón, elementos cuyo objetivo es crear la ilusión de una representación espacial que de hecho no puede tener lugar. La consecuencia de este procedimiento es una absoluta desorientación del lector.

Tales coordenadas favorecen el ingreso a un sistema construido según las reglas de la racionalidad más rigurosa, pero una vez dentro se descubre que este sistema es diferente de como se presentaba. La estructura racional del discurso es una de las características principales de su cualidad estética y solo gracias a ella puede generarse el desconcierto de la razón misma. En los textos de Borges se puede encontrar con frecuencia un procedimiento similar: la más lúcida racionalidad se convierte en irracionalidad. A su vez esta última se transforma en duda ontológica, en un sistema de pensamiento encaminado a ensalzar las preguntas más que cualquier tipo de solución propuesta:

Una de las caras libres da a un angosto zaguán, que desemboca en otra galería, idéntica a la primera y a todas. A izquierda y a derecha del zaguán hay dos

14. Ver Leonardi, 2011.

15. Borges, 2002a, p. 471.

16. Borges, 2002a, p. 465.

17. Ver Enzensberger, 1966.

gabinets minúsculos. Uno permite dormir de pie; otro, satisfacer las necesidades finales<sup>18</sup>.

En este engaño de la razón consiste la esencia misma del tipo de laberinto descrito: un espacio infinito, o potencialmente infinito, como el que se ha venido delineando hasta ahora, las medidas ya no tienen sentido; en cambio, adquieren importancia crucial determinadas relaciones, como la totalidad de un espacio y sus partes o la determinación de si se trata de un espacio abierto o cerrado, limitado o ilimitado. Estas son las propiedades generales del espacio sobre las cuales indaga la topología matemática:

Por ahí pasa la escalera espiral, que se abisma y se eleva hacia lo remoto. En el zaguán hay un espejo, que fielmente duplica las apariencias. Los hombres suelen inferir de ese espejo que la Biblioteca no es infinita (si lo fuera realmente, ¿a qué esa duplicación ilusoria?); yo prefiero soñar que las superficies bruñidas figuran y prometen el infinito... La luz procede de unas frutas esféricas que llevan el nombre de lámparas. Hay dos en cada hexágono: transversales. La luz que emiten es insuficiente, incesante<sup>19</sup>.

En la biblioteca se pueden individualizar dos simetrías primarias, una horizontal y otra vertical, que siguiendo la convención podríamos identificar respectivamente como espacial la primera y temporal la segunda: una especie de colmena constituida por infinitos planos horizontales paralelos y por infinitas galerías hexagonales paralelas entre sí y perpendiculares a los planos. La verticalidad del tiempo se entrelaza a la horizontalidad del espacio en las escaleras espirales que atraviesan la biblioteca. La representación de un movimiento circular, en un sistema de tres dimensiones, bien puede ser una espiral; mientras que bidimensionalmente un movimiento circular uniforme consiste en el movimiento de un punto material sobre una circunferencia; agregando a las dos primeras una tercera coordenada temporal, se puede imaginar que cada circunferencia se abre para combinarse con la sucesiva, produciendo de este modo la formación del helicoides. Se crea así un movimiento rotatorio axial<sup>20</sup>; el eje de referencia sería, precisamente, el de la simetría vertical de la biblioteca, que podría ser infinita en su periodicidad cíclica también con una única simetría horizontal. ¿Por qué entonces la simetría vertical? Ésta parece responder a la exigencia de la clásica representación geométrica del tiempo; de este modo, la biblioteca puede figurar un sistema espacio-temporal.

El relato se presenta entonces fuertemente indicial, compenetrado por unidades integradoras, que, aparentemente dispuestas para orientar al lector, lo confunden y le hacen hundirse en un espacio ilusorio. Se va delineando, por medio de la metáfora de la biblioteca-universo, una metafísica ligada al modelo topológico de la red polidimensional<sup>21</sup>.

18. Borges, 2002a, p. 465.

19. Borges, 2002a, p. 465.

20. En relación a conceptos generales de física ver Feynman, 2001.

21. Ver Eco, 1975.



También las obras gráficas de Maurits Cornelis Escher (1898-1972) están orientadas a comunicar un proceso de pensamiento parecido, que el mismo artista describe como sigue: «Mis ideas están basadas en mi asombro y admiración por las leyes contenidas en el mundo que nos rodea. Quien se maravilla de algo, toma conciencia de algo maravilloso. En el momento que estoy abierto y sensible frente a los enigmas que me rodean, analizando mis observaciones, entro en contacto con la matemática»<sup>22</sup>.

Su admiración hacia las leyes de la naturaleza lo conduce a experimentar innumerables veces los senderos de las transformaciones y de las metamorfosis. Sus composiciones son un flujo de figuras sujetas a las leyes de las transformaciones geométricas —desde las isometrías (traslaciones, rotaciones y simetrías) a las homotecias (similitudes)— o de las transformaciones topológicas que tal vez generan las paradojas de la percepción vinculadas a la psicología profunda y al surrealismo, como acaece en los cuadros metafísicos de De Chirico, Dalí, Magritte y Morandis.

Paradojas de la percepción y paradojas lógico-antinómicas: la indivisible línea que liga estos dos tipos de paradojas es la desestabilización que de ellos deriva, un desequilibrio que puede ser metafóricamente representado por el borgiano 'intersticio de sin razón'.

En la litografía *Relativity* de Escher (imagen 6) las personas que pueblan un mundo ignoran completamente los mundos diferentes que las rodean; e incluso cuando dos personajes utilizan la misma rampa de escaleras para bajar y subir parece que nunca entren en contacto. Los tres mundos presentados coexisten en realidades espacio-temporales diferentes, cada una con su propia luz que llega de los jardines externos. Las figuras humanas presentes se pueden dividir en tres grupos y se las representa de manera que no estén caracterizadas y no sean bien distinguibles las unas de las otras: así se aumenta la sensación de desconcierto que el artista persigue.

A través de los tres puntos de fuga fuera de la superficie representada, Escher genera una nueva estratagema ilusoria. No siendo visibles, las tres fugas pueden al mismo tiempo desarrollar las funciones de punto de alejamiento, de zénit (intersección de la esfera celeste que pasa por la perpendicular del observador), y de su opuesto, el nadir. Esta relatividad de la observación permite analizar libremente la composición de Escher: girándola tres veces a lo largo de los lados de la litografía se mostrará siempre coherente consigo misma; lo que antes era zénit para las figuras que comparten nuestra percepción de arriba y abajo, se convertirá luego en punto de alejamiento y así en los otros casos. Si se observa la construcción de las escaleras, se puede notar que están construidas con los peldaños y las huellas de la misma dimensión, en oposición a la buena norma arquitectónica. Con esta estratagema Escher logra engañarnos utilizando la misma rampa para hacer mover dos figuras de las cuales una sube, pisando el peldaño dentro de un sistema que no es el suyo, y la otra baja pisando el peldaño del sistema de la primera.

22. Emmer, 1989, p. 24.

*Convex and Concave* (1955; imagen 5) es la primera entre las denominadas figuras imposibles: la obra contiene en su centro un límite invisible tras el cual la escena se invierte: los suelos se convierten en techos, el externo se transforma en interno, lo que era convexo se vuelve cóncavo. Esta litografía nace por el interés de Escher hacia algunos estudios, sobre el efecto óptico que deriva de la representación de un cubo en una superficie plana, el cubo de Necker.

Este concepto, tal como la estructura de la composición, se explicita en la imagen del estandarte. En la bandera está reproducido un grupo de tres paralelepípedos rectangulares que pueden ser interpretados de dos maneras: como tres paralelepípedos verticales donde el lado más oscuro constituye las caras que dan al rincón en alto a la derecha de la obra; como tres paralelepípedos horizontales, donde el lado más oscuro constituye las caras que dan al rincón de abajo a la izquierda.

La forma de la obra entera juega sobre la misma ambivalencia, especialmente en los tres cubos representados por los tres pequeños templos con las bóvedas de crucería. El de la derecha y el de la izquierda son respectivamente convexo y cóncavo, y esta perspectiva se constata a través de la disposición de las figuras y la interacción de ellas con la arquitectura.

El templo que se encuentra alrededor de la línea límite está abierto a ambas interpretaciones, tal como la concha representada abajo.

Escher a través de la matemática y la geometría de lo imposible desestabiliza las expectativas del observador, sus vacilantes certezas, y lo hunde en un sistema de figuras bidimensionales ambiguas. La 'escalera de Penrose' o 'escalera imposible' es un ejemplo de ilusión óptica publicado en un artículo por Roger Penrose<sup>23</sup> en 1958 y solo después de esa publicación Escher empezó a dibujar objetos imposibles. Especialmente usó la 'escalera de Penrose' en la litografía *Up and Down* (1960; imagen 4), donde algunos monjes están ocupados en subir y bajar las escaleras de la azotea de un monasterio. En 1960 Penrose y Escher supieron de los respectivos trabajos y en octubre de 1961 Escher usó el tema del 'triángulo de Penrose' como modelo para la litografía *Waterfall* (1961, imagen 3).

Bruno Ernst<sup>24</sup>, en un importante estudio sobre las obras de Escher, opera una subdivisión de figuras imposibles, como representación de sólidos (o pseudo-sólidos) en cuatro categorías:

- el *tribar*, el triángulo sólido imposible (Penrose, Reutersvärd), dibujados con barras o cubitos consecutivos.
- los *open solids*, sólidos abiertos o incompletos.
- las *impossible steppyrramids*, pirámides imposibles a escalones.
- las *endlesswindingstairs*, las escaleras sin fin.

23. Ver Penrose, 1958 y 1986.

24. Ver Ernst, 1990.

La mente humana no logra fijar una visión total de las figuras enumeradas y mirándolas compara sus partes. El recorrido de la visión del observador sobre tales figuras se compone de tres momentos fundamentales de la mirada: 1) la percepción de la continuidad de la figura; 2) la ruptura del equilibrio determinada por los puntos de incongruencia; 3) la justificación de la continuidad en presencia de incongruencias, a través de las soldaduras de ajuste y de cohesión.

Deleuze puso de relieve, en un ensayo sobre el Barroco<sup>25</sup>, sugestivo también para el análisis de la cultura contemporánea, que la visión filosófica barroca percibe el mundo como infinidad de 'pliegues': se dice que un laberinto es múltiple desde el momento en que se compone de muchos pliegues, o sea que no solo está constituido por numerosas partes, sino que también está plegado en una gran variedad de maneras.

El Barroco figura una tentativa de armonizar las contradicciones y las discordancias producidas por la decadencia y por la destrucción de la razón clásica a través de una síntesis de las divergencias y de los conflictos entre los 'mundos posibles' que componen el Mundo.

Inspirándose en tal pretensión el NeoBarroco, según Deleuze, acumula pliegue sobre pliegue, armoniza series divergentes de un mismo mundo, disuelve la imposibilidad entre eventos hasta el momento en que el Mundo se convierte en un *caosmos* generado por un lenguaje en fuga vertiginosa.

La paradoja es la articulación de una crisis del pensamiento y del conocimiento a través de una contradicción. Y en el instante en que se pasa de la contradicción a la percepción del intersticio que custodia, a la electricidad que brota de esa 'tiniebla griega', la mente humana se abre a sensaciones que Macedonio Fernández, gran maestro de Borges, describe como 'inquietud', 'asombro del ser', 'singular perplejidad'<sup>26</sup>. Aunque sean síntomas de profunda desestabilización, tales estados de la mente favorecen el pensamiento y permiten la construcción de un nuevo sistema metafísico.

El ser tras los espejos de Velázquez, el ser tras los pliegues de Leibniz, el ser tras las ficciones del lenguaje de Borges y el ser tras las continuidades y las incongruencias de las figuras de Escher pueden ser consideradas como diversas metáforas de una convergente retórica intersticial que expresa el último y crucial pliegue del lenguaje en sus formas iconológicas, filosóficas y literarias.

25. Ver Deleuze, 1989.

26. Vecchio, 2007, p. 392.

## ILUSTRACIONES

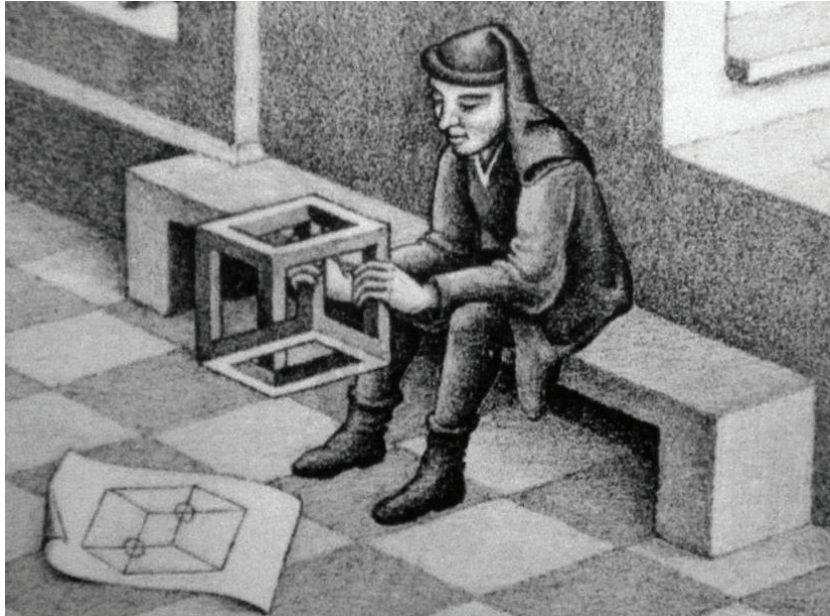


Imagen 1. Detalle de M.C. Escher, *Belvedere*, 1958. Litografía.

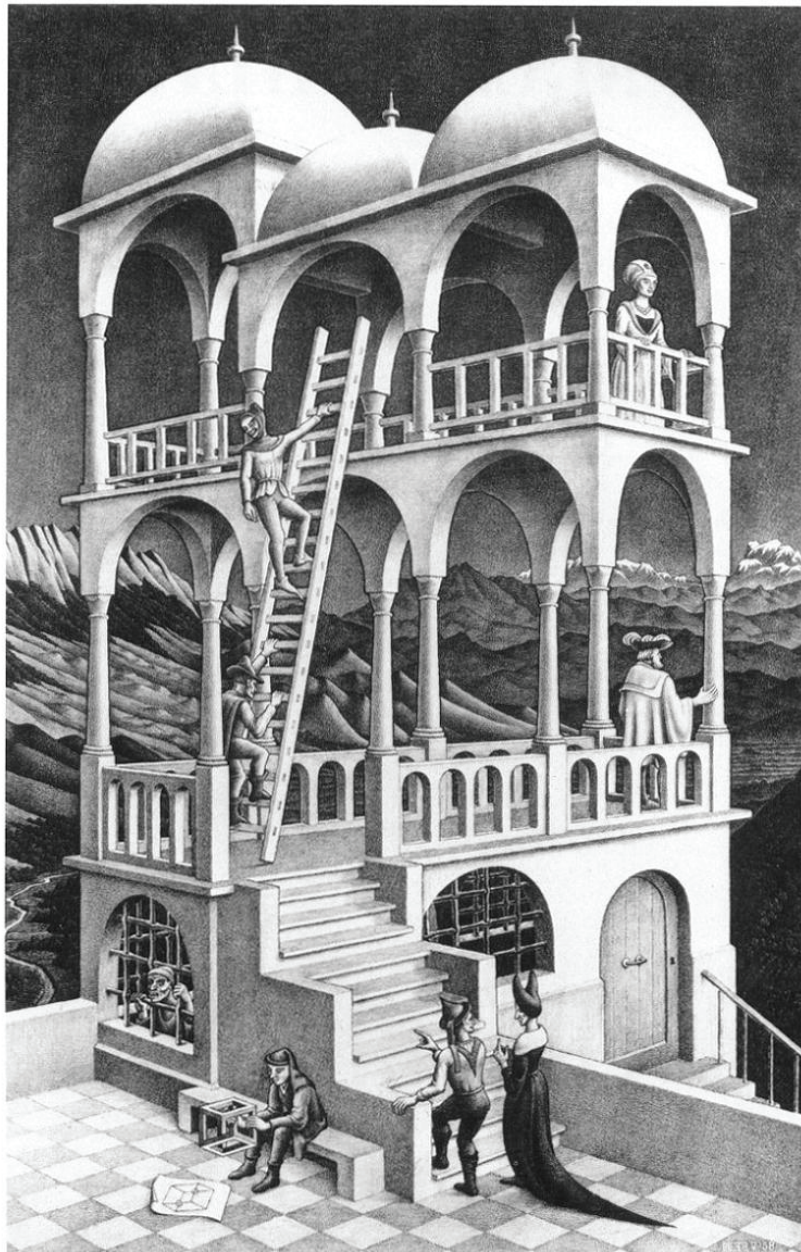


Imagen 2. M.C. Escher, *Belvedere*, 1958. Litografía.

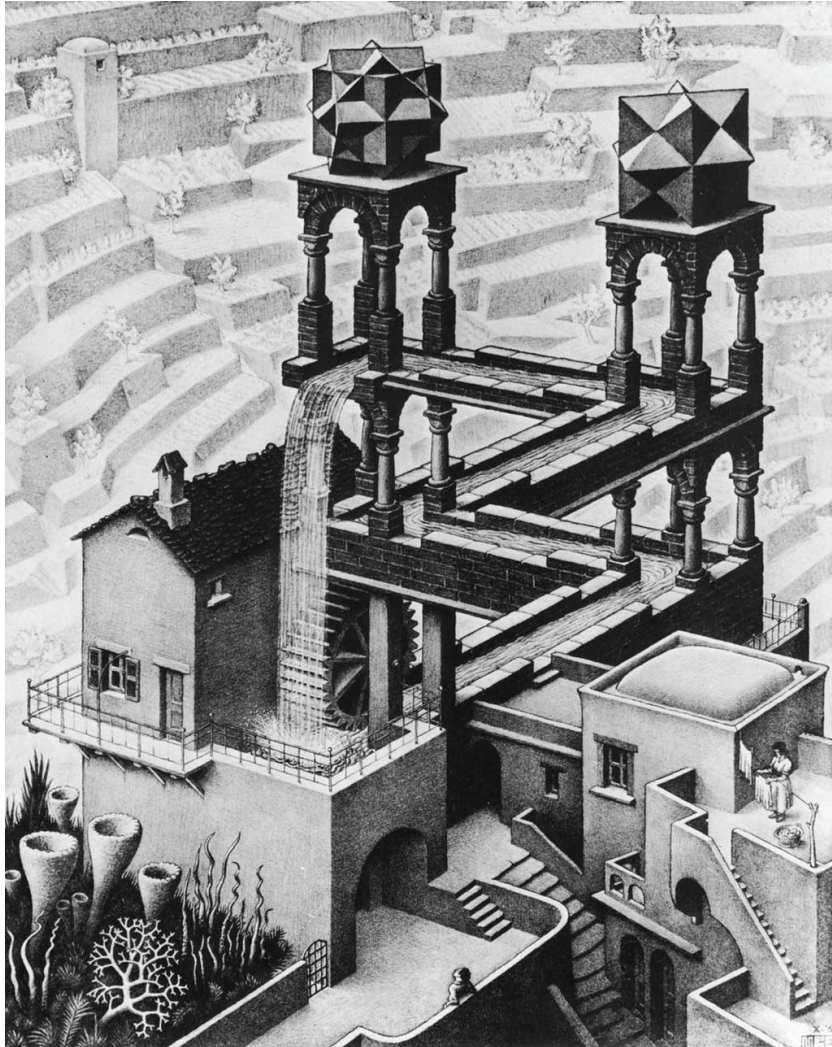


Imagen 3. M.C. Escher, *Waterfall*, 1961. Litografía.

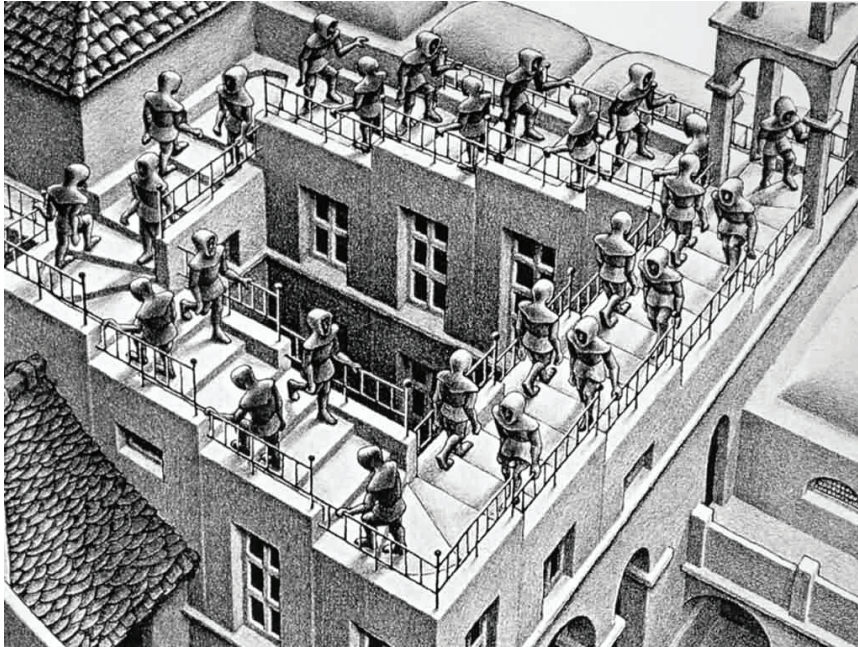


Imagen 4. M.C. Escher, *Up and Down*, 1960. Litografía.

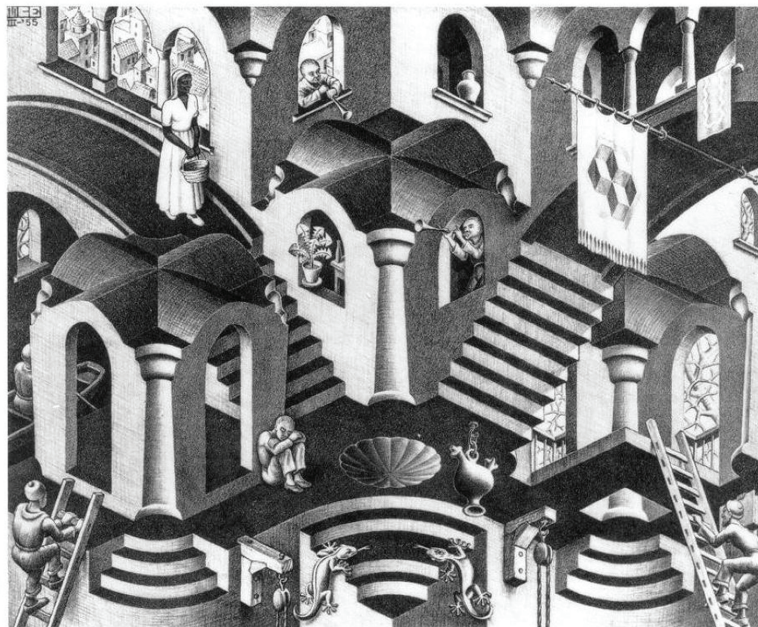


Imagen 5. M.C. Escher, *Up and Down*, 1960. Litografía.

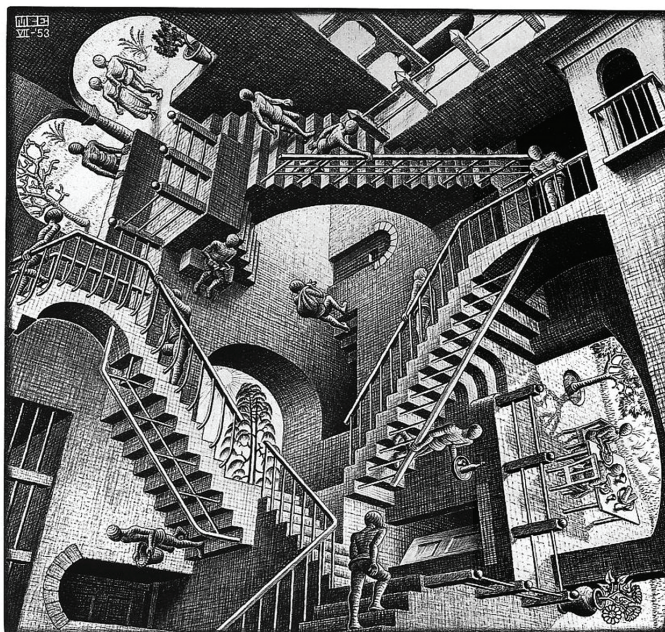


Imagen 6. M.C. Escher, *Relativity*, 1953. Litografía.



Imagen 7. M.C. Escher, *Print Gallery*, 1956. Litografía.



**BIBLIOGRAFÍA**

- Cuesta Abad, José María, *Ficciones de un crisis*, Madrid, Editorial Gredos, 1995.
- Borges, Jorge Luis, *Ficciones*, en *Obras completas*, vol I, ed. Carlos V. Frías, Buenos Aires, Emecé, 2002a, pp. 425-529.
- Borges, Jorge Luis, *Discusión*, en *Obras completas*, vol I., ed. Carlos V. Frías, Buenos Aires, Emecé, 2002b, pp. 173-285.
- Deleuze, Gilles, *El pliegue Leibniz y el Barroco*, Barcelona, Paidós, 1989.
- De Toro, Alfonso, «¿Paradoja o rizoma? Transversalidad y "escriptibilidad" en el discurso borgeano», en *El siglo de Borges*, ed. Alfonso de Toro y Suzanna Regazzoni, Frankfurt/Madrid, Vervuert/Iberoamericana, 1999, vol. I, pp. 173-207.
- Eco, Umberto, *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani, 1975.
- Emmer, Michele, *Il Fascino enigmatico di M. C. Escher*, Napoli, Cuen, 1989.
- Enzensberger, Hans Magnus, «Estructuras topológicas en la literatura moderna», *Sur*, 300, 1966, pp. 24-46.
- Ernst, Bruno, *Avventure con figure impossibili*, Colonia, Taschen, 1990.
- Feynman, Richard, *La física de Feynman*, Bologna, Zanichelli, 2001.
- Foucault, Michael, *Las palabras y las cosas*, México, Siglo XXI, 1990.
- Jamnitzer Wentzel, *Perspectiva corpum regularium*, Madrid, Siruela, 2006.
- Kuhn, Thomas, *La estructura de las revoluciones científicas*, Buenos Aires, FCE, 1998.
- Leonardi, Emanuele, *Borges: libro-mundo y espacio-tiempo*, Buenos Aires, Biblos, 2011.
- Leonardi, Emanuele, «Borges: paradojas y metaficción», *Landa*, 1, 2, 2013, pp. 300-308.
- Leonardi, Emanuele, *Il postmoderno nella letteratura argentina: Fernández, Borges, Bioy Casares*, Roma, Carocci, 2014.
- Penrose, Roger, *Escher and the visual representation of mathematical ideas*, en *M. C. Escher: Art and Science*, Ámsterdam, North-Holland, 1986.
- Penrose, Roger, «Impossible objects: A special type of visual illusion», *British Journal of Psychology*, 49, 1958, pp. 31-33.
- Perez, Alberto Julián, *Poética de la prosa de J. L. Borges*, Madrid, Gredos, 1986.
- Ricoeur, Paul, *Tiempo y narración*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2004.
- Russell, Bertrand, *Los principios de la matemática*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1948.
- Segre, Cesare, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1999.
- Vecchio, Diego, «"Yo no existo". Macedonio Fernández y la filosofía», en *Historia crítica de la literatura argentina*, vol. 8, Buenos Aires, Emecé, 2007, pp. 381-418.

