

Reflejos de vanguardia: la guerra al nervio óptico entre Macedonio Fernández y Jorge Luis Borges

MARIANO GARCÍA
Universidad Católica Argentina /
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
ardeo2@gmail.com

Recibido: 19 de abril de 2024 – Aceptado: 14 de mayo de 2024.
<https://doi.org/10.46553/LET.89.2024.p65-74> CC-BY-NC-SA 4.0 Internacional

Resumen: La figura excéntrica de Macedonio Fernández ha llamado la atención por las afinidades de su estética “asensorial” o Belarte con la propuesta “antirretiniana” y la “belleza de indiferencia” de Marcel Duchamp. A partir de este vínculo entre dos vanguardias que por muy poco no se cruzaron, analizaremos algunas constantes de la poética de Borges, en particular su relación con metáforas obsesivas como los espejos y su corolario, la simetría. Para ello tomaremos como base el ensayo de Martin Jay *Downcast Eyes*, a fin de establecer un paralelo entre la tradición francesa “antiocular” y el contexto argentino de la primera mitad del siglo XX.

Palabras clave: Macedonio Fernández; Jorge Luis Borges; Vanguardia; Espejo; Reflejo.

Avant-garde Reflections: the War on the Optic Nerve between Macedonio Fernández and Jorge Luis Borges

Abstract: The eccentric figure of Macedonio Fernández has drawn attention due to the affinities of his “asensorial” or Belarte aesthetic with the “anti-retinal” proposal and the “beauty of indifference” of Marcel Duchamp. Starting from this transatlantic link between two avant-gardes that almost did not cross, we will analyze some constants in Borges’s poetics, in particular his relationship with obsessive metaphors such as mirrors and their corollary, symmetry. For this we will start with the essay by Martin Jay *Downcast Eyes*, in order to establish a parallel between the French “anti-ocular” tradition and the Argentine context of the first half of the 20th century.

Keywords: Macedonio Fernández; Jorge Luis Borges; Avant-garde; Mirror; Reflection.

En sus escritos teóricos, Macedonio Fernández se declara enemigo abierto del recurso elemental de la imitación de la realidad o mimesis, encarándose en particular contra la simetría o aspectos relativos a esta como la repetición y el ritmo (1974: 236). El arte tiene que tender a lo ideal, tiene que crear a partir de la idea.

Belarte llamo, únicamente, a las técnicas indirectas (no directas: copia o imitación) de suscitación de estados psicológicos en otras personas [...]. Los ‘asuntos’ son extraartísticos, no tienen calidad de arte, y deben ser meros pretextos para hacer operar la técnica [...]. Fuera de la técnica no hay arte; la invención del ‘asunto’ es un juego inocente frente a la riqueza de tramas y temas cotidianos. [...] la socorrida ‘congruencia’ de carácter, ‘verosimilitud’ de acto o suceso, desesperado argumento para defender el realismo (que no es arte porque no es mera técnica,

sino *información* que incumbe a la ciencia) son cosas que nunca existieron en la vida y menos pudieron percibirse a través de lo escrito. [...] Todo el Arte está en la Versión o Técnica, es decir en lo indirecto, y el horror del Arte es el relato y la descripción, la copia como fin en sí, la imitación del gesto y de las inflexiones de voz (1974: 236).

En eso la pretensión de Macedonio se manifiesta en línea con la antigua concepción griega que oponía idea a mimesis. En términos específicamente platónicos, se trata de la oposición entre *eidos* (forma-idea separada de la realidad sensible) y *eidolon* (imagen del mundo sensible sometida al devenir) que Filóstrato el Viejo, por su parte, famoso por habernos legado una antología compuesta exclusivamente de écfrasis, reformula diciendo que “la imitación reproduce lo que ve, la imaginación, lo que no ve” (Panofsky, 1989: 33). Así lo entiende Erwin Panofsky cuando establece una oposición entre *mimesis* en tanto teoría de la imitación y *heuresis* en tanto teoría de la invención (1989: 46) y declara que la significación más profunda de una obra de arte es de tipo conceptual y que la imagen debe ser como la solución de un enigma [*auflösung eines Bilderrätsels*] (1989: xxi).

Para volver con Macedonio, su Belarte se puede asimilar a las vanguardias de comienzo de siglo con sus propuestas de procedimientos y automatizaciones frente a un tipo de arte social o comprometido que se basa en claros parámetros imitativos. Si la vista es el elemento que permite en primera instancia desarrollar una obra literaria o plástica imitativa, se trata entonces de limitar los alcances del ojo, “el más despótico de los sentidos” (Wordsworth en Abrams, 1971: 109).

Ya se ha trazado en numerosas ocasiones el paralelismo entre Marcel Duchamp y Macedonio Fernández (Prieto, 2002; Speranza, 2006) como para detenernos en él; nos limitaremos a repasar los puntos esenciales que nos permitan avanzar con nuestra argumentación. Al igual que Macedonio, Duchamp también se embarcó en una batalla contra la por él llamada “expresión animal” (2012: 223)¹, lo que Macedonio habría descrito despectivamente como “el asunto bonito, el paisajito de agüita con barquito, la carita” (1989: 243). La búsqueda de Duchamp aspiraba a una “belleza de indiferencia”, es decir, un tipo de arte que permitiera concentrarse en los aspectos formales sin —o con la mínima— interferencia de factores humanos, a fin de establecer el arte más allá de una ilusoria perfección y de la trampa del buen o mal gusto.

El gusto es un hábito y se produce por repetición. Es la repetición de cualquier cosa ya aceptada. El buen gusto es la repetición de lo que aprueba la sociedad y el mal gusto la misma repetición de lo que no aprueba. Se escapa de la “trampa” del buen o mal gusto mediante el empleo de técnicas mecánicas. Un dibujo mecánico no sobreentiende ningún gusto (Duchamp, 2012: 229-230).

La imitación necesariamente lleva la atención al grado de semejanza con que se imita (la búsqueda de una simetría, digamos, entre el original y la copia), relegando la perfección formal a un plano secundario. Duchamp llamó a esta búsqueda suya “arte antirretiniano”, una forma de quitarle protagonismo al ojo desde el lugar del artista.

¹ “Esa es la dirección que ha de tomar el arte: la expresión intelectual, antes que la expresión animal. Ya estoy harto de la expresión ‘pintamonas’” (Duchamp, 2012: 223).

Considero la pintura como un medio de expresión, y no como un fin. Un medio de expresión entre muchos otros y no un fin destinado a llenar toda una vida. Eso es lo que ocurre con el color que solo es uno de los medios de expresión y no la finalidad de la pintura. En otros términos, la pintura no debe ser exclusivamente visual o retiniana. También ha de afectar a la materia gris, a nuestro apetito de comprensión (Duchamp, 2012: 231).

Si bien Duchamp exhortaba a los jóvenes a romper con la tradición, a no reanudar lo ya hecho (Duchamp, 2012: 219), su actitud no fue sino una continuación de la batalla sostenida por la cultura francesa contra el “oculocentrismo”, que había asomado con Bergson y los impresionistas —reflejados ambos en la escritura de Proust—, continuó con Bataille y los surrealistas y se afirmó con el giro lingüístico que Lacan impuso al psicoanálisis (Jay, 1993). En efecto, el tema de los ojos en Freud (la ceguera equiparada a la castración en Edipo, “El hombre de arena” de Hoffmann y la mirada de Medusa, así como el papel clave de la vista en el desarrollo del narcisismo) es continuado por el tema de la visión en Lacan en el famoso estadio del espejo pero también en su análisis de la mirada y las anamorfosis en el seminario XI (*Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*) con una valoración poco alentadora de la mirada, cuando no decididamente negativa². Según le responde a François Wahl en la sección final de preguntas de uno de los seminarios:

Car c’est en tant que tout désir humain est basé sur la castration que l’œil prend sa fonction virulente, agressive et non pas simplement leurrante comme dans la nature [...]. L’œil peut être prophylactique, mais en tout cas, il n’est pas bénéfique, il est maléfique. Dans la Bible, et même dans le Nouveau Testament, de bon œil il n’y en a pas, de mauvais il y en a dans tous les coins³ (Lacan, 1973: 134).

No parece casual, en consecuencia, la actitud de Duchamp en semejante marco de pensamiento, aunque sí resulta más extraña en Macedonio Fernández, que reservaba toda su simpatía e interés a la cultura estadounidense pero muy poca a la cultura gala⁴. Una posible explicación la dé acaso un apunte inédito de Macedonio de 1932 incluido en el libro *Memorias errantes* de su hijo Adolfo de Obieta:

El horror a la luz comenzó apenas en 1910, pero solo sufrí molestias frecuentes desde hace tres años; tengo todos los meses ataque de fotofobia, dolor en el globo del ojo y arco frontal, y apenas a los 57 años cierta náusea con estos ataques, que duran unas veinte horas (incluso sueño) (Obieta, 1999: 21).

² Para Freud, la importancia de la vista en la evolución humana, que obliga a la postura erecta, se produce en desmedro de otros sentidos como el tacto y el olfato, y a su vez genera el problema de exponer los órganos genitales, con las consabidas consecuencias “morales” para el ser humano. Lo que todavía es ambiguo en Freud se vuelve negativo en Lacan, para quien la psicosis parece estar conectada con una perturbación en la vista —que él llama escotoma—: el reino lingüístico o Simbólico, al verse asaltado por el orden visual o Imaginario, causa el daño psicológico (Jay, 1993: 332-356).

³ “Pues es en la medida que todo deseo humano se basa en la castración que el ojo asume su función virulenta, agresiva, y no simplemente engañadora como en la naturaleza. [...] El ojo puede ser profiláctico, pero en todo caso no es benéfico, es maléfico. En la Biblia, e incluso en el Nuevo Testamento, buen ojo no hay, malo lo hay en todas partes.”

⁴ Borges recuerda que Macedonio podía recordar a los retratos de Mark Twain o Paul Valéry y que la primera comparación le habría gustado pero la segunda disgustado, “ya que sospecho que Valéry, para él, era una especie de charlatán de lo escrupuloso. Su simpatía por lo francés era hartito imperfecta” (Borges, 1975: 53).

Si bien se destaca en ambos un interés paralelo en la metafísica, la alegoría y la no finalidad del arte, es a través de sus propuestas antimiméticas donde con mayor evidencia se equiparan los vanguardismos de Duchamp y Macedonio Fernández⁵. Duchamp en buena medida inaugura el arte moderno con obras donde importa más la idea que el soporte, en tanto que Macedonio establece un precedente para cierto tipo de literatura metafísico-fantástica que desarrolla en primer lugar su discípulo directo, Jorge Luis Borges.

Si las poéticas del realismo parten de los elementos que brinda la así llamada realidad, las poéticas vanguardistas suelen tener como punto de partida una idea asociada a procedimientos formales, automáticos (y en tal sentido superadores del fetiche romántico de la inspiración), pero en muchos casos sostenidas sobre la base de una ideología que busca la liberación o redención humana a través de obras o de actos que pretenden subvertir las condiciones sociales y que aspiran a una revolución o superación de la burguesía, el orden capitalista, el logos occidental, etc.: “una protesta contra la racionalidad de mente estrecha, la comercialización de la vida, el pensamiento mezquino y el tedioso realismo de nuestra sociedad industrial dominada por el dinero [...] la aspiración utópica y revolucionaria a transformar la vida” (Löwy, 2009: 1). En tal sentido no nos extraña enterarnos del anarquismo spenceriano de Macedonio y del padre de Borges, del proyecto utópico de Macedonio en una isla del Paraguay, o del fervor comunista del joven Borges. La utopía no solo es una proyección de ideales sociales, sino que es una construcción mental que para poder existir necesita contraponerse a los datos de la realidad (Mannheim, 2004: 229)⁶.

En uno de sus manifiestos ultraístas, “Anatomía de mi ultra”, Borges habló de la “estética pasiva de los espejos y la estética activa de los prismas” (1997: 57). El arte realista, con su robusto humanitarismo y sentido común, copia pasivamente la realidad como un espejo, en tanto que un arte vanguardista la deforma activamente como un prisma y es capaz de ofrecer una lectura política que va más allá de la apoyatura en lo real: puede postular una utopía. Eso no quiere decir que la utopía, al menos en literatura, quede a salvo de un tratamiento realista. Muchos títulos del género no son sino proyecciones de mejora social apenas disfrazadas y es sabido que el surgimiento de esa protovanguardia que fue el arte por el arte de Théophile Gautier fue suscitado como reacción a la literatura didáctica y utópica de corte realista que proliferaba en torno al círculo de Saint-Simon (Wellek, 1972: 55). Sin embargo, otros ofrecen un tipo de representación gestada antes en ideas que en datos de la realidad, y en consecuencia más cerca de la alegoría en su realización clásica, al estilo de la *Psicomaquia* de Prudencio y textos similares.

⁵ Es necesario aclarar que Duchamp elabora una parte importante de su obra en Nueva York, y que pasó incluso unos meses en Buenos Aires, muy cerca de Macedonio Fernández pero sin contacto con él ni con el grupo de jóvenes martinfierristas a su alrededor. Establezco de todos modos un paralelismo porque considero que al menos en el caso de Duchamp, como francés, hay una tradición antivisual de la que él es un representante más o menos consciente.

⁶ “Un estado de espíritu es utópico cuando resulta incongruente con el estado real dentro del cual ocurre. La incongruencia es siempre evidente por el hecho de que semejante estado de espíritu, en la experiencia, en el pensamiento y en la práctica, se orienta hacia objetos que no existen en una situación real. [...] Solo se designarán con el nombre de utopías aquellas orientaciones que trascienden la realidad cuando, al pasar al plano de la práctica, tiendan a destruir, ya sea parcial o completamente, el orden de cosas existente en determinada época” (Mannheim, 2004: 229).

Volviendo a Borges, entonces, todos conocemos el papel que juega en su mito personal y en su figura de autor el espejo, puesto que él mismo se ha encargado de ponerlo en primer plano en numerosas ocasiones (Cruz Duarte, 2019). Pero más allá de su función literal/narrativa, puede considerarse el espejo una tematización del problema de la mimesis y sus problemas derivados: el problema platónico del original y la copia, el problema de la simetría y, ya en un plano metaliterario, el tema de la literatura “reflexiva” cuyo procedimiento más conocido es el de la puesta en abismo, procedimiento tan caro a la Belarte macedoniana. De este modo, y aun cuando su escritura se aleje paulatinamente de los inicios vanguardistas, Borges seguirá elaborando de manera sistemática una serie de temas y problemas planteados por las vanguardias.

La famosa frase sobre los espejos y la cópula en el inicio de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, ya presente en un texto relativamente temprano como *Historia universal de la infamia* (1935)⁷, da cuenta de que, en pleno aprendizaje de los mecanismos narrativos, tras sus inicios como poeta y ensayista, se presenta ante Borges el problema de la imitación. Sin duda la presencia tutelar de Macedonio habrá influido en tales prevenciones, pero es evidente que Borges ya buscaba conjugar un tipo de escritura que lo apartara del realismo servil a la vez que produjera resultados más aceptablemente narrativos que los de las “locuras” vanguardistas, de circulación limitada y entre las que se podía contar la propia escritura macedoniana, hermética y de difícil lectura. El ejemplo de cierta literatura de género como la literatura fantástica, la novela policial y la de aventuras (no así la literatura sentimental, que nunca le interesó) le demostraba a Borges que era posible crear una literatura-mónada, por decirlo de algún modo, con unas pocas y estratégicas ventanas a la realidad, donde lo importante eran cuestiones como la verosimilitud interna (y no en su aspecto referencial), la correcta caracterización de los personajes y una trama bien ideada. En términos del formalismo kantiano, una literatura sin finalidad extraliteraria, donde lo que prevalece es el rigor de la invención y la alegría de la forma (Giehlow, 1915: 46)⁸. En esta búsqueda, una de sus guías sería el arte narrativo de R. L. Stevenson que, sobre todo en las primeras etapas de su obra, había declarado una “guerra al nervio óptico” (Balderston, 1982: 52). La adaptación que hace Borges de los consejos de Stevenson derivará en el uso de su famoso “detalle circunstancial” (opuesto cualitativo del denostado detalle realista y verosimilizador, v.g. los camellos del Corán), el cual no renuncia totalmente a la representación visual pero debe transmitir una serie de ideas más allá de la imagen en sí, un poco a la manera de los emblemas barrocos. Este sistema de remisión conecta con el aspecto dual, de raíces platónicas, de la estética borgeana: la obra visible frente a la obra invisible, el soporte material como clave o acceso a una realidad inmaterial⁹. Se trata, pues, de la efectiva combinación de alegoría y detalle realista que Borges recomienda para la ficción en su ensayo “Postulación de la realidad”.

⁷ En “El tintorero enmascarado Hákim de Merv”, sección “Los espejos abominables”, se lee: “La tierra que habitamos es un error, una incompetente parodia. Los espejos y la paternidad son abominables, porque la multiplican y afirman” (Borges, 1974: 327).

⁸ Giehlow (1915: 46) utiliza el término *Formenfreude* para referirse a los grotescos de Pinturicchio en el apartamento Borgia del Vaticano, a los que asocia también con cierta voluptuosidad ornamental [*Zierlust*].

⁹ Geoffrey Hartman (1954: 127-129) habla, a propósito de Wordsworth, Rilke, Hopkins y Valéry, de una visión no mediada por los sentidos, una *pura representación*, en la que la mente sabe sin que su causa sea la percepción, y en donde la visión se produce sin imágenes. Tal sería también la estética macedoniana, que Borges sin embargo vuelve más accesible al ponerla en diálogo con una determinada materialidad, aunque más no sea como punto de partida.

En este texto, como se recordará, Borges opone a la “expresividad” romántica la “prosa invisible” clásica. Esta última confía en el lenguaje y se puede manifestar a través de tres posibilidades: la notificación general de los hechos que importan; el imaginar una realidad más compleja que la declarada al lector y referir sus derivaciones y efectos; y por último el de la invención circunstancial, especie de síntesis perfeccionada del punto anterior. En esto puede verse la aspiración de Borges a un modelo transempírico (Abrams, 1971: 36) en el que un detalle u objeto material sirve de soporte y trampolín a un mundo de ideas que serán accesibles solo al ojo de la mente, modelo al que él mismo recurrió varias veces a través de la antigua metáfora que plantea la interacción entre el Libro de la Vida y el Libro Divino (Curtius, 1990: 302-347). De manera análoga, la naturaleza no puede ser entendida mediante la sola percepción sensorial sino a través del pensamiento, esto es, no puede ser sino leída (Blumenberg, 2000: 52). La interacción entre ambos “libros” es circular y paradójica, puesto que el libro a priori se presenta como antinatural pero es el que nos habilita para leer alegóricamente la naturaleza (Blumenberg, 2000: 56-57)¹⁰.

De acuerdo con la trajinada imagen que acabó por quedar asociada a Stendhal, si el realismo consiste en colocar un espejo frente a la realidad, ese espejo, nos aconseja el doctor Johnson, debe ser selectivo, mostrando discriminación en lo que es decoroso imitar. Esto plantea el problema de lo general y lo particular que Borges abordaría en numerosas ocasiones, notablemente en “De las alegorías a las novelas”: si bien el modo clásico exige no apartarse demasiado de la naturaleza, exige asimismo el uso de lo particular y lo circunstancial en la expresión de lo general, de otra forma, el que no expresa particulares no expresa nada (Abrams, 1971: 39). Un contemporáneo del doctor Johnson, Joseph Warton, se acerca bastante a la formulación borgeana del detalle circunstancial: “el uso, la fuerza y la excelencia de lenguaje consiste sin duda en plantear imágenes claras, completas y circunstanciales” (Abrams, 1971: 41). Pero el detalle circunstancial en sí mismo propone un tipo de particularización que suele derivar en el “aislamiento diagramático” propio de emblemas, insignias, estandartes o talismanes que apartándose del realismo adensan las posibilidades alegóricas del relato (Fletcher, 1964: 101), tal como lo demuestra, junto con Kafka, otra figura frecuentada por Borges para pensar lo general y lo particular, lo alegórico y lo fantástico: Nathaniel Hawthorne. Repetimos entonces que los puntos dos y tres de “Postulación de la realidad” son solidarios en el sentido de que el detalle circunstancial en numerosas ocasiones tiende a la eficacia demoníaca y a la cratofanía o revelación de un poder oculto (Fletcher, 1964: 87) que linda con o directamente atraviesa el terreno de lo fantástico. En el propio Borges, el espejo, además de tematizar problemas de mimesis y representación, puede considerarse ese fetiche melancólico, real y a la vez fantasmático que conecta el mundo sensible con otros niveles.

De los espejos deriva también uno de sus aspectos más obvios: el de la simetría. Macedonio ya se había quejado bastante, como dijimos, de la simetría (y también de su sucedáneo musical, el ritmo) como algo artificioso, si bien, en un análisis detenido, la postura de Macedonio frente

¹⁰ Algo de esto puede encontrarse en la manera que tiene el trascendentalismo de Emerson de considerar la naturaleza como tipo (dentro de la teoría de las *figurae*) de algo que pertenece a un reino superior, aunque en su caso esto no está mediado por una noción teológica sino que es la imaginación humana la facultad que lo descubre (Kermode, 1983: 90-91). Esta teoría influyó fuertemente en la concepción de la ficción no realista de Hawthorne, muy apreciada por Borges.

a la simetría resulta contradictoria. Esta contradicción, empero, no es privativa de él, sino que se encuentra en la ciencia y en la psiquiatría. Desde la ciencia, la simetría puede verse asociada al fracaso, la muerte y la esterilidad ya que, según Pierre Curie, “es la disimetría la que crea el fenómeno” (en Barthes, 1963: 52-53). Para la psiquiatría, por su parte, en las deformaciones captadas en la asimetría de ciertos seres vivos “creemos percibir algo extraño, hostil a la vida, destructor de la vida” (Binswanger, 1971: 231). En el terreno de la creación, la simetría organiza prácticamente todas las cosas y seres de este planeta, salvo por las nubes, ciertas esponjas, los tubérculos y rizomas (Caillois, 2008: 910), en tanto que su relación con la proporción permite asociarla a un determinado carácter “clásico” (Curtius, 1990: 268, 562). Un arte anticlásico o manierista renuncia a la simetría en favor de la libertad o incluso del inacabamiento de forma que caracterizó, digamos, al Romanticismo y que retomaron más tarde algunas vanguardias¹¹. Este núcleo indecible que ya se manifestaba en Macedonio vuelve en Borges cargado de síntomas de malestar: la simetría desasosegante de la Biblioteca de Babel remite a esos *glaces à répétition* que nos colocan frente a un simulacro de infinito. La simetría, con su “apariencia de orden”, embelesa y engaña a los hombres (“Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, *OC*, 1974: 442), y la disposición simétrica de la quinta de Triste-le-Roy anuncia el horror de tener “dos ojos, dos manos, dos pulmones” (“La muerte y la brújula”, *OC*, 1974: 506). A la realidad, de manera insidiosa, “le gustan las simetrías” (“El sur”, *OC*, 1974: 526). En general, el tema del doble, tan frecuentado por Borges¹² y llevado al límite de sus posibilidades en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, es a fin de cuentas también un problema de simetría, una simetría en buena medida parásita que guarda relación con el espejo. Vemos entonces que la simetría asume tintes siniestros cuando parece invadir o sobrescribir la realidad, cuando se vuelve autoconsciente y llama la atención sobre sí misma. Pero el aspecto no resuelto de este problema en Borges es que él mismo no renuncia a esa simetría sino que vuelve a ella con la misma fascinación morbosa con que recurre a los espejos¹³. Agotados los excesos barrocos de sus inicios, cuestionados por él mismo en su prólogo de 1954 a *Historia universal de la infamia* (*OC*, 1974: 291), Borges privilegiará un tipo de factura clásica en la que predomina la proporción, la armonía de las

¹¹ “La inclinación del Barroco a sustituir lo absoluto por lo relativo, lo más estricto por lo más libre, se manifiesta, sin embargo, con la máxima intensidad en la preferencia por la forma ‘abierta’ y atectónica [i.e. sin construcción]. En una composición cerrada, ‘clásica’, lo representado es un fenómeno limitado en sí mismo, cuyos elementos están todos enlazados entre sí y referidos unos a otros; en este aspecto nada parece ser superfluo ni tampoco faltar. Las composiciones atectónicas del arte barroco producen, por el contrario, siempre un efecto más o menos incompleto e inconexo; parece que pueden ser continuadas por todas partes y que desbordan de sí mismas” (Hauser, 1992: 95). A partir del Romanticismo se asocia la forma “abierta” o “inacabada” con una mayor inmediatez y espontaneidad, con la sensación de algo recién improvisado (Wind, 1985: 42). Las “antigüedades hechas a la vista del público” de Macedonio (1966: 144) serían una respuesta irónica a esto, si bien en él la forma es en efecto abierta, descentrada, improvisada y sobre todo inacabada: “huyo de asistir al final de mis escritos” (1966: 34). Borges, en cambio, manifestó poco aprecio por la lucha romántica contra la forma así como por el fetiche de la espontaneidad.

¹² Resulta irónico que Borges, en su rechazo más o menos sistemático a todo lo romántico, haya elegido un motivo especialmente favorecido por los autores de esta estética como es el del *Doppelgänger*, presente sobre todo en las extensas novelas de Jean-Paul Richter (autor antikantiano por excelencia), en los cuentos de Achim von Arnim y en los relatos y novelas de E.T.A. Hoffmann.

¹³ No solo en un plano formal, sino también en la manera de presentar los personajes. Ver García, 2009.

partes con el todo (Panofsky, 2012: 395)¹⁴, pero donde la irrupción o conciencia de la simetría produce crisis que van de lo individual (“El Sur”) a lo apocalíptico (“Tlön, Uqbar...”).

Por último, el espejo es el objeto que más claramente remite a la metaficción (Dällenbach, 1991: 199-203). Si por un lado asociamos con él la reflexión (i.e. el reflejo) y la especulación, etimológicamente emparentada con él, también nos lleva al narcisismo y a la larga tradición de la melancolía. En efecto, iconográficamente se ha representado al melancólico con espejos o frente a ellos, ya que el melancólico no necesariamente se admira en el espejo, pero sí cavila frente al desdoblamiento que le plantea su reflejo (Starobinski, 1997: 1989). Ni el narcisismo ni la melancolía consiguen superar la falta de un objeto nunca poseído (Freud, 1914 y 1917; Agamben, 1981: 46-51; Premat, 2018: 67). En nuestro caso podríamos decir que ese objeto es el espejo mismo.

A grandes rasgos son dos las vertientes de metaficción que encontramos en Borges: por un lado, sus híbridos de ensayo y cuento, en los que la especulación metafísica, teológica o filosófica confluye en la ficción o a la inversa, con una tendencia a equiparar vastos sistemas de pensamiento a ingeniosas elucubraciones ficticias. Por otro, aquello que se denomina propiamente “literatura especular” (Dällenbach, 1991) y que es tematizada por el recurso de la puesta en abismo, efecto que producen dos espejos enfrentados (los ya mencionados *glaces à répétition*) y que en literatura Borges ilustra con la obra dentro de la obra en *Hamlet* o con la segunda parte del *Quijote*. Es precisamente este recurso el que recomendaba con énfasis Macedonio como epítome del arte y la literatura: un momento de “mareo del yo” en el que no sabemos si los personajes son reales y nosotros ficticios y que deriva en una “nada del ser concienical” (1974: 258). Esa sensación, destinada a promover un sano descentramiento del Yo, puede sin embargo adquirir tintes tenebrosos en Borges, como aparece planteado por ejemplo en “Las ruinas circulares”¹⁵.

El espejo, en sus derivaciones narrativas y metanarrativas, aparece así cargado de elementos contradictorios, problemáticos, en tensión. A través de esto podemos aventurar que esa tensión en Borges es la de una herencia vanguardista en lucha con esquemas clásicos adoptados más tarde, pero sin duda es solo una lectura superficial de un asunto bastante más complejo. Esa complejidad puede seguir rastreándose en la otra opción propuesta por Borges en su temprano manifiesto ultraísta: la estética activa de los prismas. Esta es la lógica de las anamorfosis y los espejos deformantes barrocos (Baltrusaitis, 1996), la estética expresionista donde el ojo sale al encuentro del mundo y lo deforma (Aira, 1993: 55-56) y también la de una mirada que refleja la realidad corrigiéndola o empeorándola, caso de la utopía y la distopía. Quizá la obra de

¹⁴ Borges habla de “la buena tradición de la claridad” (1988: 27) que encuentra en André Gide. En su prólogo a William James (1988: 126) identifica la claridad con la buena educación; elogiando el estilo de José Bianco como “invisible” (en Bianco 9), da a entender que el buen estilo es el que no se interpone entre el lector y la historia narrada.

¹⁵ “Magias parciales del *Quijote*” es el ensayo de Borges que aborda específicamente el tema de la puesta en abismo y la literatura especular, si bien una nota anterior en *El Hogar*, “Cuando la ficción vive en la ficción”, ya trataba algunos de estos temas, enfocándose en particular en un texto moderno, *At Swim Two Birds*, de Flann O’Brien, novela en la que los niveles metatextuales se imbrican e interconectan de manera vertiginosa (1986: 325-327). Cabe observar que el comienzo de esta nota de Borges, “Debo mi primera noción del problema del infinito a una gran lata de bizcochos [...]” es casi idéntico a lo formulado por Michel Leiris sobre el mismo tema en su autobiográfico *L’Âge d’homme*, p. 34. El libro de Leiris y la nota de Borges son del mismo año, 1939.

Borges se apartó de ese programa inicial, ya que, como hemos visto, los espejos prevalecieron y los prismas no. Lo que no se puede negar es que el espejo, como recargado símbolo de su mito personal, mantuvo al menos las connotaciones problemáticas e incluso siniestras que dan cuenta de un proceso no clausurado, valga la palabra, de especulación sobre los modos de representar.

Referencias bibliográficas

- ABRAMS, M. H., 1971, *Natural Supernaturalism. Tradition and Revolution in Romantic Literature*, New York, Norton.
- AGAMBEN, Giorgio, 1992 [1981], *Stanze. Parole et fantasma dans la culture occidentale*, Paris, Rivages.
- AIRA, César, 1993, "Arlt", *Paradoxa* 7, Rosario, Beatriz Viterbo, pp. 55-71.
- BALDERSTON, Daniel, 1982, *El precursor velado: R. L. Stevenson en la obra de Borges*, Buenos Aires, Sudamericana.
- BALTRUSAITIS, Jurgis, 1996, *Anamorphoses ou Thaumaturgus opticus*, Paris, Flammarion.
- BARTHES, Roland, 1963, *Sur Racine*, Paris, Seuil.
- BIANCO, José, 1988, *Ficción y reflexión. Una antología de sus textos*, Ciudad de México, FCE.
- BINSWANGER, Ludwig, 1971, *Introduction à l'analyse existentielle*, Paris: Minuit.
- BLUMENBERG, Hans, 2000, *La legibilidad del mundo*, Barcelona, Paidós.
- BORGES, Jorge Luis, 1974, *Obras Completas*, Buenos Aires, Emecé.
- , 1975, *Prólogos con un prólogo de prólogos*, Buenos Aires, Torres Agüero.
- , 1986, *Textos cautivos. Ensayos y reseñar en "El Hogar" (1936-1939)*, Edición de Enrique Sacerio-Garí y Emir Rodríguez Monegal, Barcelona, Tusquets.
- , 1988, *Biblioteca personal (prólogos)*, Madrid, Alianza.
- , 1997, *Textos recobrados (1919-1929)*, Buenos Aires, Emecé.
- CAILLOIS, Roger, 2008, *Œuvres*, Paris, Gallimard.
- CRUZ DUARTE, Juan David, 2019, "El horror de la multiplicación: dobles, panteísmo y espejos en 'Los espejos velados' y 'El otro'", *Variaciones Borges* 48, 153-174.
- CURTIUS, Ernst Robert, 1990, *European Literature and the Latin Middle Ages*, Princeton UP.
- DÄLLENBACH, Lucien, 1991, *El relato especular*, Madrid, Visor.
- DUCHAMP, Marcel, 2012, *Escritos*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- FERNÁNDEZ, Macedonio, 1966, *Papeles de Recienvenido*, Buenos Aires, CEAL.
- , 1967, *No toda es vigilia la de los ojos abiertos*, Buenos Aires, CEAL.
- , 1974, *Teorías. Obras completas III*, Buenos Aires, Corregidor.
- FLETCHER, Angus, 1964, *Allegory. The Theory of a Symbolic Mode*, Ithaca/Londres, Cornell University Press.
- FREUD, Sigmund, 1984 [1914], "Introducción del narcisismo", *Obras completas*, t. 14, Buenos Aires, Amorrortu.
- , 1985 [1917], "Duelo y melancolía", *Obras completas*, t. 14, Buenos Aires, Amorrortu.
- GARCÍA, Mariano, 2009, "Laberintos y metamorfosis: estéticas en tensión en Silvina Ocampo y Jorge Luis Borges", *Amaltea. Revista de mitocrítica*, 1, 77-88.

- GIEHLOW, Carl, 1915, *Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance. Besonders der Ehrenpforte Kaisers Maximilian I*, Wien/Leipzig, F. Tempsky/G. Freytag.
- HARTMAN, Geoffrey H., 1954, *The Unmediated Vision. An Interpretation of Wordsworth, Hopkins, Rilke and Valéry*, New Haven, Yale UP.
- HAUSER, Arnold, 1992, *Historia social de la literatura y del arte*, t. II, Barcelona, Labor.
- JAY, Martin, 1993, *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth Century French Thought*, Berkeley and Los Angeles, California University Press.
- KERMODE, Frank, 1983, *The Classic*, Cambridge Mass./London, Harvard UP.
- LACAN, Jacques, 1973. *Les Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse. Le Séminaire Livre XI*, Paris, Seuil.
- LEIRIS, Michel, 1939, *L'Age d'homme*, Paris, Gallimard.
- LÖWY, Michael, 2009, *Morning Star. Surrealism, Marxism, anarchism, situationism, utopia*, Austin, University of Texas Press.
- MANNHEIM, Karl, 2004, *Ideología y utopía. Introducción a la sociología del conocimiento*, Ciudad de México, FCE.
- OBIETA, Adolfo de, 1999, *Memorias errantes*, Buenos Aires, Corregidor.
- PANOFSKY, Erwin, 1989, *Idea. Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*, Paris, Gallimard.
- PREMAT, Julio, 2018, *Borges*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes.
- PRIETO, Julio, 2002, *Desencuadrados: vanguardias ex-céntricas en el Río de la Plata. Macedonio Fernández y Felisberto Hernández*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- SPERANZA, Graciela, 2006, *Fuera de campo. Literatura y arte argentinos después de Duchamp*, Barcelona, Anagrama.
- STAROBINSKI, Jean, 1997, *La mélancolie au miroir. Trois lectures de Baudelaire*, Paris, Julliard.
- WELLEK, René, 1972, *Historia de la crítica moderna (1750-1950). Tomo tercero: Los años de transición*, Madrid, Gredos.
- WIND, Edgar, 1985, *Art and Anarchy*, Evanston, Northwestern UP.