

en La estructura lupanocahauicana con los sentidos. Actas del V Congreso internacional de la
AEELH, Universidad

Del sentido del sentir, en Borges Da Gwã,
2005

ROBIN LEFERE

Quizás resulte paradójico que se convoque la obra de Jorge Luis Borges en el marco de un congreso literario dedicado a los sentidos. Todos tenemos presente —demasiado, como veremos— la figura del hombre cuasi-abstracto, escéptico y desapegado del mundo, y la del escritor no sólo intelectualista sino idealista, que además gustaba de citar el caso legendario de Demócrito de Abdera arrancándose los ojos para pensar sin vanas distracciones sensoriales... hasta el punto de que, en uno de sus poemas más famosos y conmovedores, el poeta llegó a *elogiar* la sombra que lo venía envolviendo:

El animal ha muerto o casi ha muerto
Quedan el hombre y su alma.¹

El elogio estaba prefigurado en esa especie de parábola que es "El hacedor", donde un hombre exclusivamente sensual —"la lisura del mármol bajo las lentas yemas sensibles (...) la sombra negra que una lanza proyecta en la arena amarilla (...) podían abarcar por entero el ámbito de su alma" — se convierte progresivamente, a causa de o gracias a la ceguera, en un hombre de memoria y de palabras, en Homero

En ambos casos, la privación del sentido de la vista no se nos presenta como el inicio de una percepción renovada —lo que objetivamente sería cierto— sino como el fin de la vida sensorial y el principio de una puramente espiritual que conduce al autoconocimiento ("Pronto sabré quien soy") y a una forma de conocimiento. Es decir que la ceguera suscita un ensueño gnoseológico, de inspiración platónica o bíblica; representaría la salida de la cueva y el acceso al cielo de las ideas, o sobre todo una especie de desencarnación y una vuelta al Verbo

Ahora bien, sin poner en tela de juicio la sinceridad de semejantes elogios —y menos aún de semejantes ensueños—, deben ser justipreciados y contextualizados, de tal suerte que no disimulen, incluso en el mismo plano de la temática, el valor del sentir en la obra borgeana

¹ *Elogio de la sombra* (1969). Véase también: "Yo le propuse a Macdonio que nos suicidáramos, para discutir sin estorbo" ("Diálogo sobre un diálogo" *El hacedor*). Salvo indicación contraria, citaré por las *Obras completas*, Barcelona: Emecé, 1989.

En primer lugar, está claro que en los mencionados elogios entraba algo de pose, en cuanto aceptación estoica no desprovista de grandeza, y que aquéllos venían contribuyendo a esa figura antes aludida y sospechosamente clásica —otra vez tanto cristiana como pagana— de quien experimenta el mundo y la existencia con la distancia del filósofo, o del santo; figura que Borges plasmó deliberadamente, recuperando a estos efectos la circunstancia de la ceguera, y que intentó imponer a la memoria cóncava de sus lectores².

En segundo lugar, hay que ver que, dentro del sistema temático de la obra, el rechazo a los sentidos no constituye sino una tendencia que se corresponde con otra de signo contrario, y que ambas remiten a una tensión fundamental y constante, que se debe comprender desde una doble perspectiva, existencial y gnoseológica (la moral no se plantea como tal).

En el plano existencial, está explícitamente tematizado el dilema tradicional de las armas y las letras³, y el íntimo desgarramiento entre el pensamiento (la vida del espíritu o del alma, la contemplación) y la acción (una vida física y pragmática); como sabemos, se tematiza desde una situación de fatal prepotencia del pensar, y de nostalgia de la acción tanto más poderosa cuanto ésta podría compensar el angustioso sentimiento de irrealidad. Por cierto, este sentimiento actúa de forma ambivalente, como el idealismo filosófico que le corresponde: si bien lleva a dudar del mundo y a sospechar la falacia de los sentidos, igualmente puede conducir a ver en las sensaciones y percepciones la única certidumbre vital, la única garantía de la existencia del percibidor e incluso de lo percibido (*esse percipi est*). Desde este punto de vista, la actividad perceptiva viene a desempeñar una doble función existencial y ontológica; tematización original y productiva, como se puede comprobar en un poema de la primera edición de *Fervor de Buenos Aires*, "Caminata", donde la alusión a la conjetura idealista, que había sido explicitada en un texto anterior del mismo libro ("Amanecer"), está seguida de una serie de percepciones visuales:

Yo soy el único espectador de esta calle
si dejara de verla se moriría
(Advierto un quieto paredón erizado
de una agresión de insolentadas aristas
que desmintiendo la soledad y la sombra
el cielo bondadoso martirizan
y un foco amarillento que aventura
su indecisión de luz sobre la esquina.
También advierto estrellas balbucientes.)

Observemos de paso la paradoja de esas aristas que "el cielo bondadoso martirizan" representa un notable apunte fenomenológico.

Es posible que la inquietud existencial con su correlato perceptual esté en el origen de la inesperada riqueza de notaciones sensoriales que encontramos tanto en la poesía

² Remito a mi estudio "Borges y la autobiografía", *Boletín de la Unidad de Estudios Autobiográficos*, sept. 1998, nº 3, 41-47.

como en la prosa. Pienso especialmente en esos textos en versos o en prosa que ofrecen una pequeña fenomenología del insomnio (cf. "Insomnio", 1920, *Textos recobrados*, 58, y 1936, *El otro, el mismo*, 237) o del dejamiento (véase "Ausencia", en *Fervor de Buenos Aires*), y en determinados personajes sugerentes de los cuentos que cobran vida, a pesar de lo que se dijera, a través de las percepciones que se les atribuyen: Funes, Emma Zunz, Juan Dahlmann, John Vincent Moon, Benjamín Otálorra. Asterión...

En el plano gnoseológico, se tematizan las postulaciones contrarias y paradigmáticas del platonismo y del aristotelismo, con una clara predominancia de la primera y la nostalgia metafísica correspondiente; de ahí precisamente el ensueño de una ceguera desencarnadora que devuelve al cielo (platónico o bíblico), pero también el interés apasionado por la idea de encarnación, pues ésta supera la fractura ontológica e indica la posibilidad de una *dialéctica* descendente y ascendente.

Borges dedica dos poemas al misterio cristiano de la encarnación, que titula "Juan, I, 14" en referencia a ese pasaje del Evangelio de Juan donde se declara que El Verbo se hizo carne y habitó entre nosotros. Es significativo de la dialéctica apuntada el que se abra con uno de ellos el mismo poemario que cierra "Elogio de la sombra"³. Además, su enfoque consiste en imaginar la experiencia, por parte del Verbo encarnado, de las diversas sensaciones humanas; en el fragmento que cito a continuación se evocan algunas, muy sugerentes, sensuales incluso, que se corresponden con los cinco sentidos:

Vi por Mis Ojos lo que nunca había visto:

la noche y sus estrellas.

Conoci lo pulido, lo arenoso, lo desparejo, lo áspero,

el sabor de la miel y de la manzana,

el agua en la garganta de la sed,

el peso de un metal en la palma,

la voz humana, el rumor de unos pasos sobre la hierba,

el olor de la lluvia en Galilea,

el alto grito de los pájaros.

(...)

A veces pienso con nostalgia

en el olor de esa carpintería.

Curiosamente, la percepción sensorial se presenta como una experiencia añorada y de alguna forma enriquecedora para el Verbo. Cabe sospechar aquí una esperanza: la carne no es incompatible con el Verbo, y quizás pueda ofrecer al hombre un camino hacia el Verbo.

De hecho, en la obra de Borges se ilustra de múltiples maneras la idea (el deseo) de que se accede al conocimiento a través de la percepción y más generalmente del sentir.

Un texto muy interesante al respecto es el conocido "Sentirse en muerte", publicado en 1928 en *El idioma de los argentinos* e integrado luego en "Nueva refutación del

³ El otro se encuentra en *El otro, el mismo* (1964).

tiempo" (*Otras inquisiciones*). Relata una "experiencia", que el autor califica de "frustraría demasiado evanescente y extática para que la llame aventura; demasiado irrazonable y sentimental para pensamiento" (las cursivas son mías). Arranca y prosigue en espacios y tiempos especiales —por la tarde una barrada que "dio un sabor extraño a ese día", luego por la noche unos barrios "que dictan reverencia a mi pecho"—, que ponen al protagonista en una situación de especial disponibilidad y receptividad. Por ejemplo: "Sobre la tierra turbia y caótica, una tapia rosada parecía no hospedar luz de luna, sino *efundir luz íntima*. No habrá manera de nombrar la ternura mejor que ese rosado". Es entonces cuando *inuye* la rigurosa identidad de la contemplación presente con supuestamente otras, anteriores, que no serían sino la misma; y confiesa: "Me sentí muerto, me sentí percibidor abstracto del mundo; *indefinido temor imbuído de ciencia* que es la mejor claridad de la metafísica (...) me sospeché poseedor del sentido reticente o ausente de la incebible palabra *eternidad*".

Vemos aquí cómo se accede al más alto saber, o a la insinuación del mismo, a través de un sentir extático que está desvinculado de una percepción sensorial precisa pero estriba en un estado de hipersensibilidad —notable también por el anhelo metafísico que lo orienta— y en un conjunto de sensaciones de las cuales sólo se nos comunican algunas. Fijémonos en que la posibilidad de ese saber estaba encerrada en la palabra ("eternidad", "ternura"), pero ésta vale sobre todo como propuesta de experiencia: de doble experiencia en realidad: la palabra hay que paladearla y, para que se pueda hacer plenamente, hay que vivirla. Sólo de esta manera podrá hacerse efectiva la posibilidad de saber que representa⁵.

Recalquemos aún que en Borges la experiencia tiene un sabor, el cual constituye como la promesa o incluso la primicia de un saber; esto es: una forma específica e insustituible de saber. Hemos visto que la revelación de "Sentirse en muerte" adviene en un día caracterizado por un "sabor extraño", en cuanto al Homero del "Hacedor", comprende su destino al dar con el "sabor preciso" de un recuerdo; los ejemplos podrían multiplicarse.

Desde este punto de vista, la literatura viene a desempeñar un papel específico, que representa quizás la mayor virtud y el máximo poder de la misma. En efecto, puede contiguar el sabor de una experiencia *extra-ordinaria* efectivamente vivida, pero sobre todo el de una experiencia soñada, generalmente a partir de la tradición literaria. En este último caso, el proceso resulta especialmente complejo y se debería explicar en relación con la teoría borgeana de la inspiración, lo que no puedo desarrollar aquí⁶. En breve, digamos que el autor «siente» la ficción que le ofrece un texto literario, vale decir percibe —a través de la experiencia a la vez abstracta y sensible que caracteriza la lectura (sólo una fenome-

4 Cf. "Profesión de fe literaria" (en *El tamaño de mi esperanza*, Barcelona, Seix Barral, 1994; primera edición en 1926): "Que nadie se anime a escribir *suburbio* sin haber carnoateado largamente por sus veredas altas; sin haberlo descado y padecido como a una novia; sin haber sentido sus tapas, sus cumplidos, sus lunas a la vuelta de un almacén, como una generosidad." (pag. 132).

5 Léanse también la "Oda compuesta en 1960" ("Patra: yo te he sentido en (...)") y el extenso poema "La luna", ambos publicados en *El hacedor*.

6 Cf. "Una poética de la ilusión del saber", en mi libro *Borges y los poderes de la literatura*. Bern, Peter Lang, 1998.

7 Cf. "Una poética de la inspiración", ed. cit.

menología de la experiencia lectora podría dar cuenta de la riqueza «sensible» de la misma)— su sabor y sus potencialidades, y luego, en un proceso de reelaboración en que se determinan mutuamente imaginación y escritura, crea una nueva ficción, es decir, un nuevo estímulo o propuesta de sentir. Si el escritor es un brujo eficiente y el lector tiene la sensibilidad adecuada, se producirá el "hecho estético", esa "inminencia de una revelación"⁸. Así pues, la estética se fundamenta en un sentir múltiple concebido como una forma de saber.

Quisiera terminar llamando la atención sobre dos textos eróticos del primerísimo Borges, recientemente "recobrados"⁹; me refiero a "Himno del mar" (*Grecia*, Sevilla, Año 2, n° 37, 31 de diciembre de 1919) y a "Paréntesis pasional" (*Grecia*, Sevilla, Año 3, n° 38, 20 de enero de 1920).

En su primera parte, "Himno del mar", que discretamente se presenta como anhelo de un himno por venir, celebra una experiencia entusiasta del mar que estriba en percepciones sonoras y visuales que luego coinciden en una metáfora que proporciona un ejemplo de sinestesia (cf. "el sol / gritó rubios Golcondas"); destaca el hecho de que el ritmo celebrado en el nivel temático esté reproducido miméticamente en el ritmo de los versos (de ahí el título: "Himno del mar"). En la segunda parte, la celebración sensual culmina con la unión física y (homo)erótica del yo lírico con un mar personificado, que desemboca en una fusión del primero en el segundo; los términos elegidos recuerdan los de la mística, si bien el ensueño parece responder a una necesidad de superación de la soledad existencial más que a un deseo metafísico. Al final del poema, el protagonista se explica esa atracción acudiendo curiosamente a la teoría evolucionista, pero sin nombrarla y con una perspectiva mítica que manifiesta otra vez un ensueño de fusión; éste pierde sin embargo su carácter propiamente sexual, pues cabría hablar aquí de *regresus ad uterum*, trascendiéndose por el deseo metafísico de unidad. "Paréntesis pasional" es un texto en prosa, cuyos componentes narrativos y temáticos son parecidos pero distintos: relata una marcha exuberante y alegre al encuentro de una amada de carne y hueso, con quien se establece una relación lúdica y sensual que culmina en la unión sexual; aquí el sujeto no se funde en el otro, a quien domina más bien, pero a través del cuerpo de la amada, soñado como cuerpo astral, incluso como una epifanía del cosmos, se accede a una experiencia extática de unión cósmica. Es decir que en ambos textos la experiencia sensual, lejos de impedir el conocimiento, aparece como el camino hacia una forma de revelación, a la vez existencial y religiosa.

En conclusión, en la obra de Borges se ofrece una tematización rica de la percepción y del sentir, con unas perspectivas valoradoras de los mismos que resultan tan originales como su espectacular repudio. Al mismo tiempo y de manera general, se demuestran un sentir intenso y peculiar, que no estriba en una especial calidad perceptiva o sensitiva (del mundo exterior y del mundo interior) sino más bien en la rica idiosincrasia de una vida interior (entre intelectual y afectiva, espiritual) que, gracias a las capacidades

8 Según la definición famosa de "La muralla y los libros" (*Otras inquisiciones*): "esta inminencia de una revelación, que no se produce, es, quizá, el hecho estético."

9 *Textos recobrados* (1919-1929), Buenos Aires, Emece, 1997.

de potenciación y profundización de la escritura (incluido en su papel de provocación del imaginario), proyecta sobre la percepción imaginada o representada una dimensión simbólica, mítica o metafísica... En esto reside quizás la especificidad de la sensibilidad literaria.

Los usos de las imágenes: las musas inquietantes de Cristina Peri Rossi¹

EVA LLORENS CELADES

La intromisión de otros lenguajes como la pintura, el cine o la publicidad, es uno de los rasgos que podemos observar en diversas obras de Cristina Peri Rossi: reproducción de los textos de carteles publicitarios e imitaciones de la Charlotte Rampling de *Portero de noche*, en *La nave de los locos*², o *El baño turco* de Ingres y *El origen del mundo* de Courbet, entre otros lienzos, en *El amor es una droga dura*, y así podríamos continuar con un largo etcétera.

Entre estas opciones, elegimos, con motivo del título del congreso que originó esta publicación, *Literatura con los cinco sentidos*, una propuesta que quiere analizar la manera en que Peri Rossi utiliza las obras de arte dentro de su discurso y ver, en particular, cómo funciona ese uso de la imagen en *Las musas inquietantes*³, en donde una selección de 49 obras, sirve de *pre-texto* para componer un poemario singular que como más adelante demostraremos va más allá de la mera descripción de aquello que estamos viendo.

ESCRITURA VERSUS IMAGEN

Desde occidente y remontándonos a la antesala de la era cristiana, el judaísmo, la oposición escritura *versus* imagen se convirtió en una oposición pertinente. Quedando situada la escritura alfabética del lado de la racionalidad, mientras que la imagen se situaba cercana al pensamiento mágico, y asimilándose, por extensión, la dialéctica escritura/imagen a la dialéctica racionalidad/magia. Será el pasaje bíblico del *Éxodo* el que marcará significativamente la base sobre la cual se establecerán las relaciones escritura/imagen en la cultura occidental. Una línea clara de escisión las separará: dios no debe representarse en imágenes, pero elige una forma alternativa de darse a conocer a través de

¹ La lectura de esta ponencia se acompañó de la proyección de las ocho imágenes que se comentan: 1. *El tapiz de la creación*, (s. XI-XII); 2. *Las musas inquietantes* (1916), de Giorgio de Chirico; 3. *La encajera* (1669-70), de Jan Vermeer de Delft; 4. *El grito* (1893), de Edward Munch; 5. *Habitación de hotel* (1931), y 6. *Oficina en Nueva York* (1962), ambas de Edward Hopper; 7. *La memoria* (1948), de René Magritte; 8. *Lección de guitarra* (1934), de Balhaus. Aunque lo óptimo hubiera sido reproducirlas todas, por cuestiones de espacio sólo se incluirán en este artículo tres de ellas, las que hemos considerado del todo imprescindibles: *El tapiz de la creación*, *La memoria* y *Lección de guitarra*.

² Cristina Peri Rossi, *La nave de los locos*, Barcelona, Seix Barral, 1989 (1984).
³ C. Peri Rossi, *Las musas inquietantes*, Barcelona, Lumen, 1999.