

Ver en la oscuridad.

Poéticas de la ceguera según Rimbaud y Borges

Magdalena CÁMPORA

Universidad Católica Argentina

Doctoranda Université Paris IV-Sorbonne

Becaria del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

Resumen: *La visión extraordinaria no se presenta, ni en Borges ni en Rimbaud, bajo las figuras tópicas del vidente o del ciego. Ambos escritores construyen muy sutilmente un mundo donde no predominan la ceguera o la videncia sino, por vía traslaticia, los imaginarios de la oscuridad, del crepúsculo, de la luz sobreabundante. En este orden visual intervenido, los ojos presentan por demás rasgos extraños: hay ojos minerales, ojos de animal, ojos cerrados, ojos en estado de dislocación. Estas figuras marcan la agudeza visual y al mismo tiempo, paradójicamente, la vulneran: la opacidad, la materia, el progresivo desgaste de objetos vagamente oculares prefiguran la desaparición ulterior de lo visto, como si el desarreglo originario de los ojos, esencial en la percepción de lo desconocido, llevara en sí el principio de su propio agotamiento. Esta duplicidad de las figuras legitima a su vez narrativamente el advenimiento y el final de la visión.*

Palabras-clave: *Rimbaud - Borges - videncia - ceguera - representación*

Abstract: *The extraordinary power of vision is not represented, neither in Borges' nor in Rimbaud's poetry, under the topic figures of the visionary or the blind. Both writers create a subtle world where blindness or vision do not prevail, but, instead, the related imaginaries of darkness, dawn, overwhelming light predominate. In this inverse visual order, eyes show strange characteristics: there are mineral eyes, animal eyes, closed eyes and dislocated eyes. These figures indicate visual acuteness and, at the same time, they paradoxically violate it: opacity, matter, the progressive aging of objects prefigure the ulterior disappearance of what was seen, as if the original derangement of the eyes, essential to perception, led to its own exhaustion. This duplicity of figures legitimates narratively the beginning and the end of the vision.*

Key-words: *Rimbaud - Borges - vision - blindness - representation*

Para empezar, una afirmación de Jean Cocteau: “Nos dicen que los sordos son más tristes que los ciegos. Y sin embargo el sordo es un personaje de comedia, mientras que el ciego es un personaje de tragedia.”¹ Afirmación quizá discutible, ya que es lícito preguntarse hasta dónde el paso que va de la luz a la oscuridad es más trágico que el que lleva del sonido al silencio. Afirmación discutible, sobre todo, cuando se piensa en el mundo de la escritura, donde la ceguera, además del signo de lo trágico, es también la marca individual de una visión que trasciende la vida ordinaria y los modos ordinarios de su percepción. Era ciego Tiresias; eran ciegos Milton, Joyce, Borges. Hay ciegos entonces que ven y que al ver escriben. En este sentido, el personaje trágico no es tanto el escritor ciego como el sordo, que recorre un camino que va de la palabra al silencio bajo cualquiera de sus formas, sea la afasia agónica y mortal de Baudelaire que duró un año entero, o el silencio por omisión de Arthur Rimbaud, que sólo hablaba en sus cartas desde Aden de sistemas hidráulicos, de exenciones al servicio militar, de fusiles fallados que le habría entongado Menelik 1^{er}, rey de Choa². Aunque esa, la historia figurada de su sordera, es otra historia.

Antes (en 1871) Rimbaud proclamaba a Baudelaire el primero de los videntes (“un auténtico Dios”, escribió) y exigía para toda empresa poética la luz artificial de la videncia, que luego habría de traducirse en escritura. El acto de ver y de escribir lo visto se convertía de esta manera en experiencia momentánea, frágil y artificial. Dice Rimbaud en la programática carta a Demyen, llamada “del vidente” (13 de mayo de 1871):

[...] el poeta [...] alcanza lo desconocido y, aunque demente, acabe perdiendo en un instante la inteligencia de sus visiones, ¡no dejará de haberlas visto! Que reviente saltando hacia cosas inauditas o innumbrables, poco importa: ya vendrán otros horribles trabajadores y empezarán desde el horizonte donde el otro se ha desplomado.³

La videncia trae entonces aparejada, indefectiblemente, la recaída, el paso a la oscuridad. En esto, en el juego entre luz y no luz, la percepción del vidente se aproxima a la del ciego que ve. En ambos escenarios se da un mismo desarreglo de la vista, que se sale de su norma para ver lo extraordinario. Tanto Borges como Rimbaud legitiman de hecho la Visión con mayúscula (es decir: el acceso a la percepción sublimada de espectáculos inauditos) al inscribirla dentro de una mitología y de un linaje. Mitología de escritores ciegos en Borges porque la ceguera es en él (escribe Derrida en las *Memorias de ciego* -1990, 88) una herida y también “el privilegio de un destino que hay que saber reconocer en la

¹ “On nous affirme que les sourds sont plus tristes que les aveugles. Cependant le sourd est un personnage de comédie et l'aveugle un personnage de tragédie.”

² Ver al respecto Jean-Jacques Lefrère, *Arthur Rimbaud*, Paris, Fayard, 2001, p. 965 - 995.

³ OC, p. 243 : “[...] Le poète [...] arrive à l'inconnu; et quand, affolé, il finirait par perdre l'intelligence de ses visions, il les a vues! Qu'il crève dans son bondissement par les choses inouïes et innommables: viendront d'autres horribles travailleurs; ils commenceront par les horizons où l'autre s'est affaissé!”

noche, por la noche misma” (1990, 67). Para conocer ese linaje, basta remitirse a la conferencia sobre la ceguera de *Siete noches*, o a los poemas dedicados a Homero, a Milton, a Groussac.⁴ Mitología de escritores ciegos en Borges entonces, y consagración de escritores videntes en Rimbaud:

Los primeros románticos fueron videntes sin percatarse bien de ello [...] Lamartine es a veces vidente [...] Hugo, cabeza dura, tiene mucha visión en los últimos volúmenes [...] Musset es catorce veces detestable [...]: había visiones tras la gasa de las cortinas: él cerró los ojos. [...] Baudelaire es el primer vidente, rey de los poetas, un auténtico Dios. [...] —la nueva escuela, llamada parnasiana, tiene dos videntes: Albert Méral y Paul Verlaine, un verdadero poeta.— Ahí está. De modo que estoy trabajando en hacerme vidente, yo también.⁵

Resulta un poco sorprendente, tal vez, esta coincidencia en la busca de líneas hereditarias, de antecedentes de la visión. Ceguera y videncia, según Rimbaud y Borges, parecen las dos caras de una misma experiencia, donde los protocolos externos de la vista, las frases más simples que describen el hecho de ver, introducen la visión que trasciende la norma: “Cerré los ojos, los abrí. Entonces vi el Aleph.”

Lo extraño, es que la visión extraordinaria no se presenta narrativamente, ni en Borges ni en Rimbaud, bajo las tópicas figuras del vidente o del ciego. Ambos escritores construyen, muy sutilmente, un mundo donde no predominan la ceguera o la videncia sino, por vía traslaticia, los imaginarios de la oscuridad, del crepúsculo, de la luz sobreabundante. Además, en este orden visual intervenido, los ojos presentan rasgos extraños: hay ojos minerales, de animal, cerrados, en estado de dislocación, síntomas todos que indican un aumento de la agudeza visual y que, al mismo tiempo, la vulneran, prefigurando de esta forma la desaparición ulterior de lo visto, como si el desarreglo originario de los ojos, esencial en la percepción de lo desconocido, llevara en sí el principio de su propio agotamiento.

Ver en la oscuridad

De hecho, muy a menudo, la visión se da en la oscuridad, como si fuera necesario descartar el resto de los cuerpos físicos: entre el ojo que ve y la visión que se le impone, no hay casi nada, si no es el intervalo de proyección, como en el cine. Así, el sótano de la casa de la calle Garay donde el Aleph se le aparece al narrador Borges está sumido en la más negra de las oscuridades: [Carlos Argentino], dice el narrador, “Cerró cautelosa-

⁴ “Un ciego” y los dos sonetos “On his blindness” a Milton; el “Poema de los dones” a Groussac.

⁵ OC, p. 247: “Les premiers romantiques ont été voyants sans trop bien s’en rendre compte [...] Lamartine est quelquefois voyant, mais étranglé par la forme vieille. —Hugo, trop cabochard, a bien du VU dans les derniers volumes [...] Musset est quatorze fois exécrable pour nous [...] Il y avait des visions derrière la gaze des rideaux: il a fermé les yeux. [...] Mais inspecter l’invisible et entendre l’inouï étant autre chose que reprendre l’esprit des choses mortes, Baudelaire est le premier voyant, roi des poètes, un vrai Dieu. [...] la nouvelle école, dite parnassienne, a deux voyants, Albert Méral et Paul Verlaine, un vrai poète. Voilà. Ainsi je travaille à me rendre voyant.”

mente la trampa, la oscuridad, pese a una hendidura que después distinguí, pudo parecerme total.” En la penumbra, también, la celda donde agoniza el maestro vidente de “La escritura del dios”: “dejo que me olviden los días, acostado en la oscuridad” (OC I, 596); “He perdido la cifra de los años que yazgo en la tiniebla” (OC I, 599). Ireneo Funes, por su parte, “sabía pasarse las horas muertas sin encender la vela”, y también en su cuarto la “oscuridad [podía] parecer total.” (OC I, 603) A oscuras también, el espacio urbano donde emerge el Zahir: “Afuera, las previstas hileras de casas bajas [...] habían tomado ese aire abstracto que suelen tomar en la noche, cuando la sombra y el silencio las simplifican.” Entre penumbra y luz, en fin, la percepción del Zahir: “los gnósticos hablaron de luz oscura, los alquimistas, de un sol negro.” (OC I, 590)

Este juego entre oscuridad y luz inesperada se da igualmente en las *Iluminaciones* de Rimbaud. Se da desde el título mismo, que sugiere una luz artificial arrojada sobre una realidad en penumbras. Suele ser muy sombrío el espacio donde surge la Visión luminosa:

Entorno las luces de la lámpara, me arrojé sobre la cama y, vuelto hacia el lado de la sombra, las veo, ¡mis hijas, mis reinas!

La placa del fogón negro, soles reales de playas: ¡ah! pozos de magia; sola visión de la aurora, esta vez.⁸

Estaba en un cuarto sin luz. Vinieron a decirme que ella estaba en mi casa: y yo la vi en mi cama, toda mía, sin luz.⁹

Es negro y doméstico el antiguo fogón que ampara la fantasía de “Nocturno Vulgar”; es —dice Rimbaud— “espesa y eterna” la “humareda de carbón” donde se alzan Erinias y espectros nuevos en aquella ciudad gótica que muchos rimbaldianos identifican con Londres. La oscuridad, entonces, es una tela virgen donde todo puede aparecer, la versión contraria y secreta de la hoja en blanco sobre la cual se está escribiendo.

A la oscuridad que rodea lo visto se añade, casi en un proceso de sobresignificación, el gesto común de cerrar los ojos. Hay más de un retrato¹⁰ del autor de *Elogio de la sombra* con los ojos cerrados, como buscando decir que la ceguera es una elección y no una fatalidad, como si se tratase de un objeto maleable y verbal sobre el cual es posible construir una genealogía, incluso un sistema. Sus personajes con frecuencia también cierran los ojos: cierra los ojos Asterión que no duerme: “A cualquier hora juego a estar dormido, con los ojos cerrados y la respiración poderosa” (OC I, 570); cierra los ojos el mago de “Las ruinas circulares” para ver al otro: “En general, sus días eran felices; al cerrar los

⁶ Ver al respecto los trabajos de Jean-Pierre Richard (1955 : 205), Margaret Davies (1971 : 31), André Guyaux (1985 : 194).

⁷ OC, 471: “Je baisse les feux du lustre, je me jette sur le lit, et tourné du côté de l'ombre je vous vois, mes filles! mes reines!”

⁸ OC, 481: “La plaque du foyer noir, de réels soleils des grèves: ah! puits des magies; seule vue d'aurore, cette fois!”

⁹ OC, 301: “J'étais dans une chambre sans lumière. On vint me dire qu'elle était chez moi: et je la vis dans mon lit, toute à moi, sans lumière!”

ojos pensaba: «Ahora estaré con mi hijo.» (OC I, 320); hay ojos que se cierran para adivinar el tiempo por venir: así, por ejemplo, Emma Zunz: “Se acostó después de almorzar y recapituló, cerrados los ojos, el plan que había tramado” (OC I, 565). Hay, finalmente, ojos cerrados que funcionan como preanuncio de la visión extraordinaria. “Cerré los ojos y aguardé (sin dormir) que relumbrara el día” (OC I, 536), dice Marco Flaminio Rufo antes de entrar en la ciudad de los Inmortales (“El Inmortal”); “Bajé secretamente, rodé por la escalera vedada, caí. Al abrir los ojos, vi el Aleph.” (OC I, 623), confiesa Carlos Argentino Daneri; similares son las palabras del personaje Borges: “Cerré los ojos, los abrí. Entonces vi el Aleph” (OC I, 624).

Rimbaud acomete también el gesto, aunque le añade en “Alquimia del Verbo” constancia y movimiento: “Yo amaba el desierto, los vergeles quemados [...] Me arrastraba por las calles nauseabundas y, con los ojos cerrados, me ofrecía al sol, dios del fuego”. La ceguera momentánea y artificial que provocan los ojos cerrados es el preámbulo de una intensidad de luz que no remite ya al mundo externo, sino a un espacio intermedio y en ruptura con lo real. Las tinieblas trastornan la percepción de los objetos y —anota Olivier Bivort (1988 : 11-12)— “crean dobles más verdaderos, más auténticos” que se revelan en la Visión posterior, relatada por el texto. Los ojos cerrados son así una puerta de entrada a un mundo de fantasmas (en el sentido platónico del término) y, también, una forma privilegiada de mirar que poco tiene que ver con lo negro: “el vago rosa trémulo que se ve con los ojos cerrados”, dice Borges en “La ceguera”; “desde el mismo desierto, en la misma noche, siempre mis ojos cansados despiertan ante la estrella de plata”, escribe Rimbaud en “Mañana”¹¹, texto de *Una temporada en el infierno*. Con los ojos cerrados, la aparición luminosa de un espectáculo paralelo es completa, como en la experiencia infantil, cuando los ojos se cierran muy fuerte para ver puntos de luz.

Si la percepción de la oscuridad se identifica con los ojos cerrados, la del crepúsculo se equipara, en cambio, con los ojos entreabiertos, o entrecerrados, en ese gesto algo miope donde los límites se confunden y todo se vuelve borroso, móvil, en transición. La percepción inestable de la luz borra los límites hasta modificar el espacio externo y las coordenadas que lo ordenan. Lo primero que se pierde entonces es la línea del horizonte: en “Infancia IV” por ejemplo¹²:

Largamente miro el melancólico lavado de oro del poniente. Con gusto sería el niño abandonado en el muelle que partió hacia el alta mar, el pequeño sirviente que sigue la alameda cuya frente toca el cielo.

En este sentido, y como observa Luis Martínez Cuitiño (1988, 57) en “Los Borges del Fervor”, el crepúsculo es el momento donde la alteración de la luz parece provocar una ruptura del espacio que muestra el costado secreto de las cosas: “[...] es como un retor-

¹⁰ Ver por ejemplo las fotos del viaje de Borges a Palermo en 1984 en el Album Pléiade, o también la serie “The Blind Man, 1998”, de Gabriele Di Matteo.

¹¹ OC, 439, “Du même désert, à la même nuit, toujours mes yeux las se réveillent à l'étoile d'argent.”

cerse y un salirse de quicio de las cosas visibles”, escribe el mismo Borges en *Inquisiciones*. También en Rimbaud se intenta sorprender lo desconocido en la caída de la tarde, cuando la percepción se vuelve más difusa, cuando las cosas pasan a la clandestinidad: “¿Qué hechicera va a levantarse sobre el poniente blanco?” se pregunta el poeta en “Frases”. Pareciera que la indefinición de los límites y la trasgresión de la norma (ver en el desorden del crepúsculo, ver en la oscuridad) fuera la garantía de una visión más auténtica.

En el crepúsculo sin embargo también es posible la confusión más densa. De hecho, la ceguera que Borges (*OC III*, 276) describe remite al crepúsculo y no a la cerrazón de la noche: “en el crepúsculo, todo lo cercano se aleja [...] Al atardecer, las cosas más cercanas ya se alejan de nuestros ojos, así como el mundo visible se ha alejado de mis ojos”¹³. La misma comparación se da al final de “El otro” (*OC III*, 16) en *El libro de arena*, cuando el viejo Borges vaticina al joven Borges:

Cuando alcances mi edad habrás perdido casi por completo la vista. Verás el color amarillo y sombras y luces. No te preocupes. La ceguera gradual no es una cosa trágica. Es como un lento atardecer de verano.

Desde un punto de vista narrativo, lo interesante de estos procedimientos es la exaltación del ciego y la postulación indirecta de una ruptura con la percepción usual de la realidad: ¿si la ceguera es colores y crepúsculo, y la oscuridad imágenes alucinadas y extraordinarias, qué interés le queda a la visión normal del mundo? En la lógica de los textos, resulta casi imposible que los personajes miren como nosotros lo hacemos. Se impone por lo tanto el desarreglo absoluto de un sentido, el de la vista. Rimbaud —lo recordarán— con la audacia que da la juventud, exigía del vidente el desarreglo ordenado de todos los sentidos y esa ambición y ese hambre le valieron unos setenta años más tarde la sentencia borgeana, escrita con bastante mal humor, de “artista en busca de experiencias que no logró” (*OC IV*, 297). Y sin embargo Borges, como Rimbaud, urde también un desarreglo sistemático del sentido de la vista, y esto bajo distintas formas. Me ocuparé de dos que ya he trabajado: la dislocación de los ojos y la mineralización de los ojos.

Desarreglos de la vista: dislocaciones

La fantasía de la dislocación de la vista se da en Rimbaud de forma literal, con el desmembramiento real de ojos que encontramos, aislados o flotando, en las iluminaciones llamadas “Bárbaro” y “Flores”:

¡Oh dulzuras, oh mundo, oh música! Y allí las formas, los sudores, las cabelleras y los ojos, flotando.
[...] entre los cordones de seda, las gasas grises, los terciopelos verdes y los discos de cristal [...] veo la digital abrirse sobre un tapiz de filigranas de plata, ojos y cabelleras.¹⁵

¹² *OC*, 459, “Je vois longtemps la mélancolique lessive d’or du couchant.”

¹³ También el “mundo de neblina, de neblina verdosa o azulada y vagamente luminosa que es el mundo del ciego”. (“La ceguera”, 277).

En Borges, en cambio, la dislocación de la vista se produce de forma indirecta, por medio de objetos vagamente similares al ojo: el Zahir, el Aleph, el Disco de Odin. Es de notar por cierto que el narrador no los designa con la palabra *ojo*, como si estos objetos carentes de referencia en el mundo se limitaran a evocar el acto de ver sin desprenderse nunca de su inicial extrañeza. También en esta perspectiva es lícito preguntarse hasta dónde los ojos de las *Iluminaciones*, engarzados en hilos de plata, suspendidos en el aire, son todavía ojos, y no híbridos que andan por el espacio como aquel Ojo transeúnte y *voyeur* del que hablaba Georges Bataille en su *Histoire de l'Œil*. En los dos escenarios, además, los ojos se encuentran en el campo de visión del narrador, son *vistos* por él, es decir: le son físicamente ajenos. Ni siquiera se sabe bien qué es exactamente lo que esos ojos ven.

¿Por qué entonces hablar de sustituciones del ojo? La razón principal, tal vez, es que estas esferas son el centro de relatos que narran, literalmente, la historia de una visión. Visión obsesiva de una moneda en el Zahir; contemplación de un prisma mágico en el Aleph; búsqueda de un disco entrevisto un segundo y perdido luego en la nieve en “El disco”; descripción de flores árticas que, dice Rimbaud en “Bárbaro”, no existen; visión de flores únicas como “la rosa de agua”, de tapices cubiertos de “plata, de ojos, de cabelleras”. Para ver todo esto, que es extraordinario, se requieren nuevas formas de percepción representadas por estos objetos morfológicamente similares al ojo. Confiesa Rimbaud en la iluminación llamada “Guerra”: “De niño, algunos cielos afinaron mi óptica”. Los ojos desarticulados y sus avatares son así el signo de una vista más aguda y más ágil, ya que el espacio es percibido bajo todos los ángulos que las esferas suspendidas abrazan. Al permanecer dentro de la representación, los ojos átomos son además el símbolo de un narrador o de un sujeto poético que se asume en su rol de espectador casi externo a lo que está describiendo.

En Borges, algunos personajes ven entonces a través de esferas y en Rimbaud ven directamente, con más radicalidad tal vez, ojos o círculos que flotan en el espacio. La presencia externa del ojo o de sus simulacros, más allá de la originalidad de la figura estética, autentifica narrativamente el testimonio, le da verosimilitud. Lo visto no es un fantasma subjetivo, ya que es mediatizado por un objeto externo; lo visto existe al punto de producir los instrumentos necesarios a su propia percepción. Quizá sea éste el rol de los objetos que en las *Iluminaciones* ven (las flores que “Tras el Diluvio” miran; las pedrerías que en “Alba” miran) o, también, el sentido del Aleph que se refleja en el Aleph¹⁴, o el del Zahir que se encarna en cualquier objeto para acceder al estatuto de cosa visible.

El desarreglo de la vista supone así una cosificación del ojo, un refuerzo de su naturaleza material que se traduce paradójicamente en una opacidad progresiva que va satu-

¹⁴ “Fleurs”: “Ô Douceurs, ô monde, ô musique! Et là, les formes, les sueurs, les chevelures et les yeux, flottant” (OC, 499).

¹⁵ “Barbare”: “parmi les cordons de soie, les gazes grises, les velours verts et les disques de cristal [...] – je vois la digitale s’ouvrir sur un tapis de filigranes d’argent, d’yeux et de chevelures” (OC, 421).

rando los instrumentos necesarios a la visión. Esto me lleva al segundo desarreglo de la vista: a la conversión del ojo en algo parecido a un mineral.

Desarreglos de la vista: los ojos preciosos

El Disco de Odín relumbra como el Aleph, “[...] pequeña esfera tornasolada, de casi intolerable fulgor” (OC I, 625), o como aquellos ojos de las *Iluminaciones* que llamean, brillan, que parecen joyas y no órganos oculares: así por ejemplo los ojos de Helena en “Fairy” o los del “gracioso hijo de Pan” en “Antiguo”: “sus ojos y su danza superiores aun a los destellos preciosos, a las influencias frías”, “tus ojos, bolas preciosas, se agitan”¹⁷.

Esta paulatina mineralización de los ojos los va aparentando con el azogue de un espejo: como en aquel cuadro de Magritte titulado “Falso espejo”, donde un ojo refleja el cielo, los ojos se convierten en pantalla sobre la que se desliza el mundo exterior:

Ojos atontados a la manera de la noche de estío, rojos y negros, tricolores, de acero picado con estrellas de oro [...]
Ah! los pulmones quemán, las sienas braman! La noche gira en mis ojos, con este sol!¹⁹
[...] vi interminables ojos inmediatos escrutándose en mí como en un espejo [...] (OC I, 625)

Los ojos son incluso a veces el reflejo de un reflejo: Bottom tiene “los ojos en los cristales y las platerías de las consolas”²⁰; el cielo y el mar componen en “Flores” un “dios de inmensos ojos azules”²¹.

El imaginario ocular del círculo y del espejo se proyecta asimismo sobre otras figuras. El espacio se llena de formas vagamente oculares, que tienen la densidad del mineral y la impenetrabilidad del espejo: en el Aleph aparece “[...] un globo terráqueo entre dos espejos que lo multiplican sin fin [...]” (OC I, 625). En “Infancia V” el sujeto poético imagina por encima de su “salón subterráneo” el vuelo de “bolas de zafiros, de metal”²²; en “Nocturno Vulgar” giran sobre un espejo “pálidas figuras lunares, hojas, senos”²³; en “Flores”, los discos de cristal ennegrecen como bronce bajo el sol. La “post-data del 1^{er}o de marzo de 1943” enumera por su parte una serie de espejos de los cuales el Aleph no sería más que el reflejo; entre ellos, el espejo universal de Merlín, “redondo y hueco y semejante a un mundo de vidrio [...]” (OC I, 627).

A pesar de esta multiplicación del artificio visual, o quizá debido a ella (si se piensa, con Max Milner (1997 : 87-96), que el exceso de detalles sobre el ojo-órgano tapa la proyección del ojo-mirada), a pesar de esta multiplicación del artificio visual, uno se queda finalmente del otro lado: el instrumento de visión es insondable y la visión especular es fragmentada. Vemos mal, “confusamente y como en un espejo”, para retomar la expresión

¹⁶ OC I, 626. “[...] vi el Aleph, desde todos los puntos, vi en el Aleph la tierra, y en la tierra otra vez el Aleph y en el Aleph la tierra [...]”

¹⁷ Y se agitan reemplaza en el autógrafo a *brillan [remuent / luisent]*, OC, 462.

paulina (Cor. XIII, 12). Esta dimensión mineral termina produciendo un vuelco en los signos porque el desarreglo de los ojos, que antes favorecía la visión, ahora la perjudica: si los ojos se vuelven opacos como los espejos de piedra exhumados en Tlön, es probable que la visión se esfume²⁴.

Parte de este silencioso proceso de negación de la vista son los ojos inútiles: en Rimbaud, por ejemplo, el héroe burlesco de “Nocturno Vulgar” aparece tapado por un mar de telas, “hundidos los ojos hasta la fuente de seda”²⁵; el “pobre hermano” de “Vagabundos”²⁶ se despierta de noche “con los ojos arrancados”. Inertes están los ojos del troglodita de “El Inmortal” que antes fue Homero; muertos, los ojos del bibliotecario del Clementinum en Praga, que usa anteojos negros, y que se ha vuelto ciego al no encontrar ni Dios ni visión en “El milagro secreto” (OC I, 511). El leñador de “El Disco”, cuyos “ojos ya no ven”, sigue no obstante buscando el círculo invisible en la blancura de la nieve. Inútiles, en fin, los ojos del narrador del “Zahir”, que reproducen grotescamente la moneda, que la perciben “como si la visión fuera esférica y el Zahir campeara en el centro”²⁷. El dibujo que acompaña la primera publicación del cuento en *Los Anales de Buenos Aires* muestra de hecho al personaje principal, sentado sobre un banco, de traje y calvo, con los ojos conformados por tres círculos vacíos y superpuestos que miran fuera de campo la hipotética y circular moneda.

Todos estos simulacros y reflejos del ojo que el ojo del narrador mira provocan una especie de invalidación en la autorreflexividad: el ojo se anula en la contemplación de formas esféricas que le reiteran su propia forma, indefinidamente. Algunas representaciones de la vista producen de esta manera, con cierta extrañeza, la desaparición de los colores, de las formas, de las distancias.

Por otra parte, y con bastante frecuencia, hay esferas ubicuas que se interponen entre el ojo del narrador y el mundo, según la analogía morfológica que une el globo terrestre con el globo ocular y que Borges (1957, 67) anota en *El libro de los seres imaginarios*:

Quienes no desdeñan la conjetura de que la Tierra, nuestra madre, es un organismo [...] pueden examinar las piadosas páginas de[] Zend-Avesta. Ahí leerán, por ejemplo, que la figura esférica de la tierra es la del ojo humano, que es la parte más noble de nuestro

¹⁸ Rimbaud, “Parade”, OC, 461: “Des yeux hébétés à la façon de la nuit d’été, rouges et noirs, tricolores, d’acier piqué d’étoiles d’or [...]”

¹⁹ Rimbaud, “Mauvais sang”, OC, 419: “Ah! les poumons brûlent, les tempes grondent ! la nuit roule dans mes yeux, par ce soleil!”

²⁰ Rimbaud, “Bottom”, OC, 502: “les yeux aux cristaux et aux argents des consoles”.

²¹ Rimbaud, “Fleurs”, OC, 483: “un dieu aux énormes yeux bleus”.

²² OC, 459 : “A une distance énorme au-dessus de mon salon souterrain, les maisons s’implantent, les brumes s’assemblent. La boue est rouge ou noire. Ville monstrueuse, nuit sans fin! Moins haut, sont des égouts. Aux côtés, rien que l’épaisseur du globe. Peut-être les gouffres d’azur, des puits de feu.”

²³ OC, 484: “[...] dans un défaut en haut de la glace de droite tournaient les blêmes figures lunaires, feuilles, seins”.

²⁴ Es de notar, por demás, que esta ambivalencia prepara narrativamente a la desaparición de la visión extraordinaria. En este sentido, el desarreglo de la vista es parte de la teoría de la videncia y es, sobre todo, funcional a la economía narrativa.

cuerpo.

Verlaine por su parte dibuja un ojo inmenso en lugar del sol, un ojo que flota sobre la cabeza de Rimbaud caminante, en un dibujo llamado “El sueño y la vida”²⁹. En Borges, por supuesto, las esferas que se alinean entre el ojo y el mundo se llaman Zahir, Aleph, Disco de Odin. Bajo forma de rueda, es decir, de círculo, se aparece al narrador la visión absoluta en “La Escritura del Dios”:

Yo vi una Rueda altísima, que no estaba delante de mis ojos, ni detrás, ni a los lados, sino en todas partes, a un tiempo. Esa Rueda estaba hecha de agua, pero también de fuego, y era (aunque se veía el borde) infinita. [...] (OC I, 598)³⁰

El acto de ver, entonces, puede producir la reducción del espacio externo a la forma del círculo. Pero ese círculo logra expresar el mundo de forma sintética, absoluta, inefable. Como “el mundo visible se da entero en cada representación”, arriesga el protagonista del Zahir, tal vez sea posible agotar su percepción con sólo una de sus imágenes. La desaparición gradual de las cosas se inscribe así, paradójicamente, en un proceso de reafirmación del universo.

Pero estas visiones por demasiado visibles agotan la vista al llevarla a su eficacia más extrema: se ve y no se ve, porque la simultaneidad postulada trasciende la experiencia visual y su traducción en palabras. De ahí frases como: “ocurrió lo que no puedo comunicar”; “la música sabía falta a nuestro deseo”; “empieza aquí, mi desesperación de escritor”, porque se ha llegado a un callejón donde se dice que la imagen más absoluta de lo visible se da fuera de toda realización material y se diluye en la figura perfecta del círculo. Y ese círculo donde el mundo se agota se pierde a su vez en el ojo que ve. Solo queda entonces, como escribe Rimbaud en una de las “Frases”, “el mundo reducido a un solo bosque negro para nuestros ojos asombrados”.

Se trata, siempre, de ver en la oscuridad.

La vuelta de tuerca es, en este sentido, casi previsible: la visión empieza en la penumbra y termina en la penumbra, en un proceso donde la oscuridad y el desarreglo de los ojos son formas ambiguas que a un tiempo producen la visión y vulneran la visión. Se repite así una dualidad que está en el centro de la experiencia de la ceguera: por un lado, signo de distinción, halo que cubre al vidente ciego, al adivino, al mago; por el otro: la ceguera como símbolo estéril de la no-visión. Hay por cierto numerosos y desahuciados

²⁹ OC, 484: “[...] m'enfoncer jusqu'aux yeux dans la source de soie.”

³⁰ OC, 476: “[...] Et, presque chaque nuit, aussitôt endormi, le pauvre frère se levait, la bouche pourrie, les yeux arrachés [...]”

³¹ OC I, 594: “El tiempo, que atenúa los recuerdos, agrava el del Zahir. Antes yo me figuraba el anverso y después el reverso; ahora, veo simultáneamente los dos. Ello no ocurre como si fuera de cristal el Zahir, pues una cara no se superpone a la otra; más bien ocurre como si la visión fuera esférica y el Zahir campeara en el centro.”

³² *Los Anales de Buenos Aires*, II, n°17, juillet 1947, p. 35. Firmado Orus (por María Luisa Laguna Orus, luego Luisa Laguna Hermitte).

³³ “Le rêve et la vie” de Paul Verlaine, 1875. Catálogo Maggs Bros, 1937, reproducido por Claude Jeancolas en Rimbaud. *L'œuvre intégrale manuscrite. Vers Nouveaux. Illuminations. 1872-1875*, p.141.

poemas donde Borges se entrega a esa otra corriente: en “Un ciego”, por ejemplo, un poema con ecos lorquianos: “Pienso que si pudiera ver mi cara / sabría quién soy en esta tarde rara”³¹.

¿Y Rimbaud? Rimbaud no era ciego, pensarán. Podría sin embargo alegarse lo que ya notaron los poetas Yves Bonnefoy y Cintio Vitier: Rimbaud presenta en todas sus fotos — en las de la primera comunión, en el célebre daguerrotipo de Carnat, en las fotos borrosas de Abisinia — Rimbaud presenta en todas ellas los ojos vacíos del ciego, la mirada azul traslúcida que tanto impresionaba a sus contemporáneos, como ida. Aunque este, claramente, es un argumento de mala fe: Rimbaud no era ciego, decía ver en lo oscuro y admiraba al animal “que corre y ve en la noche”, como escribe en la “Comedia de la sed”. La visión nocturna, puede ser invadida, siempre, por la oscuridad total. Hablar de poética de la ceguera en alguien que se dice vidente sólo se justifica, entonces, en el doble movimiento que va en sus textos de la oscuridad a la luz y de nuevo a la oscuridad, y también (para volver a la metáfora inicial del sordo) en el espacio que une la experiencia sonora de la escritura con el silencio final del tiempo en África. En este sentido, el silencio de Rimbaud se equipara con la ceguera estéril que tanto desesperaba a Borges.

Para terminar, entonces, quisiera repetir esto: que las fantasías de ceguera y de viden- cia no se reducen en nuestros autores a la constatación de un estado. Se dan estas temá- ticas, de manera indirecta, en el juego mucho más rico de la oscilación entre la luz y la oscuridad o del desarreglo sistemático de los ojos, circunstancias éstas que son siempre necesarias a la percepción estética, incluso en la simple y pura experiencia del vidente más normal.

Bibliografía

- BATAILLE, Georges, 1993, *Histoire de l'Œil*, Paris, Gallimard, (1937).
- BIVORT, Olivier, 1988, “Notes sur le dérèglement d'un sens: la vue”, *Parade Sauvage*, 5, p. 11-19.
- BORGES, Jorge Luis, *Obras completas (OC I à IV)*, 4 vol., ed. de C. V. Frías. Buenos Aires, Emécé, 1997.
- BORGES, Jorge Luis y Margarita Guerrero, 1957, *Manual de zoología fantástica*, Méjico, Fondo de Cultura Económica.
- BRUNEL, Pierre, 1983, “La poétique du récit mythique dans les *Illuminations* de Rimbaud”, *Versants*, 4, p. 99-118.
- , 2004, *Eclats de la violence. Pour une lecture comparatiste des Illuminations d'Arthur Rimbaud*, Paris, José Corti.

³⁰ También en “El Zahir”: OC I, 594.

³¹ “Un ciego”, *La rosa profunda*, 1975. [Cf. “De otro modo”, de F. García Lorca: “Entre los juncos y la baja tarde, / ¡qué raro que me llame Federico!]. También: “El ciego”, *El Oro de los Tigres*, 1972: “El espejo que miro / es una cosa gris. [...] / Ahora sólo perduran formas amarillas / Y sólo puedo ver para ver pesadillas”.

- DAVIES, Margaret, 1972, “Le thème de la voyance dans «Après le Déluge», «Métropolitain» et «Barbare»”, *Arthur Rimbaud 1. Images et témoins*, 323-326, p. 19-39.
- DERRIDA, Jacques, 1990, *Mémoires d'aveugle*, Paris, Editions de la Réunion des musées nationaux.
- DE SOUZA, Eneida Maria, 1998, “La poétique de la cécité chez Borges”, *Variaciones Borges*, 6, p. 189-197.
- EGBY, Jacques-David, 1998, “«Le récit comme vision»: Balzac voyant dans “Facino Canes””, *L'Année balzacienne 1998*, Presses Universitaires de France, p. 261-283.
- EIGELDINGER, Marc, 1975, “La voyance avant Rimbaud”, dans *Lettres du voyant (13 et 15 mai 1871)*, éditées et commentées par Gérard Schaeffer, Genève, Droz, p. 9-107.
- GUYAUX, André, 1985, *Poétique du fragment. Essai sur les Illuminations de Rimbaud*, Neuchâtel, A la Baconnière.
- JEANCOLAS, Claude, 1996, *Rimbaud. L'œuvre intégrale manuscrite. Vers Nouveaux. Illuminations. 1872-1875*, Paris, Textuel.
- MARTÍNEZ CUITIÑO, Luis, 1988-1989, “Los Borges del Fervor”, *Letras XIX-XX*, p. 51-68.
- MILNER, Max, 1997, “Portraits d'yeux”, *Iris. L'œil fertile*, Grenoble, p. 87-96.
- PLESSEN, Jacques, 1986, “Ut pictura poesis. *Voix et vue dans les Illuminations*”, *Parade Sauvage*, Actes du Colloque «Rimbaud ou “La liberté libre”», p. 85-96.
- RICHARD, Jean-Pierre, 2002, *Poésie et Profondeur*, Paris, éd. du Seuil, (1955).
- RIMBAUD, Arthur, *Œuvres complètes (OC)*, ed. de Pierre Brunel, Paris, Librairie Générale Française, “La Pochothèque”, 1999.