

# JACOBO BORGES Y JULIO CORTÁZAR

## ÁMBITOS DE LO ABSURDO Y LO SINIESTRO

---

*Omaira Hernández Fernández*

*Universidad Pedagógica Experimental Libertador - Rubio*

---

### Resumen

Jacobo Borges y Julio Cortázar son dos expresiones insoslayables para una analítica comparada de las artes. Pintor y Escritor, entrelazan sus visiones del mundo para revelarnos aquellos ámbitos donde lo absurdo y lo siniestro asechan la comodidad de nuestras certezas. Imágenes y palabras, van desdibujando la realidad a través de la mirada acusadora que vigila y castiga la diferencia. Palabras e Imágenes que delatan la existencia de mundos en donde los miedos, las fobias y el extravío pueden ser la única forma de lo real. Lenguajes, en fin, que desbordándose fuera de la hoja y del marco nos atrapan en el vacío de un afuera amenazante.

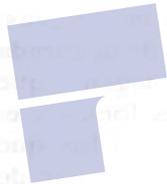
### Résumé

Jacobo Borges et Julio Cortázar constituent deux expressions pas incontournables dans une analyse des arts. Peintre et écrivain entrecroisent leurs visions du monde pour nous révéler ces atmosphères où l'absurde et le sinistre harcelent le confort de nos certitudes. Images et mots vont en estompant la réalité à travers le regard accusateur qui surveille et châtie la différence. Des images et des mots qui dénoncent l'existence des mondes où les peurs, les phobies et l'égarement peuvent être l'unique forme du réel. Langages, pour conclure, qui débordant de la page et du cadre nous attrapent dans un vide d'un inconno menaçant.

### Abstract

Jacobo Borges and Julio Cortázar are two expressions for a compared analysis of the arts, the first one as a painter and the second

one as a writer intermix their visions of the world to reveal us those places where the absurd and the sinister things lie in wait for the comfortability of our certitudes. Images and words go fading the reality through the accusing glance that watches and punishes the difference between them. Words and images which delate the existence of worlds where the fears, the phobias and the deviation may be the unique form of getting reality. Languages «ANYWAY» which overflowings themselves out of the leave and of the picture frame catch us in the emptiness of a threatening outside world.

 pdfelement

*Morir no es irrumpir en otro ámbito; es (...) seguir habitando los espacios de la vida, pero en el extravío.*

*Víctor Bravo*

**J**acobo Borges es uno de los grandes pintores venezolanos de este fin de siglo. Nacido en Caracas en 1931, residió en París entre 1952 y 1956 exponiendo junto a otros jóvenes en el Museo de Arte Moderno. En 1957-1958 representó a Venezuela en las bienales de Sao Paulo y Venecia y desde entonces ha expuesto en casi todo el mundo: Nueva York, México, París, Berlín, Caracas.

Su obra ha cubierto las etapas críticas de todo artista en búsqueda de un estilo propio. Desde una pintura casi primitiva de carácter criollo y costumbrista, hasta las miradas deformantes de la realidad más inmediata, todas evidencian su afán de comunicar. Sus cuadros expresan la posición política y la denuncia social, siendo especial lo referente al “poder” y sus manifestaciones: “Porque las decisiones de la historia se toman fuera de los países subdesarrollados —estamos detrás de la historia, detrás del espejo”<sup>1</sup> y Borges, definitivamente, ha dedicado la mayor parte de su vida a buscar los medios para pasar a través del espejo y mostrarnos lo que allí habita.

Cortázar se cuenta entre aquellos escritores latinoamericanos precursores de cambios radicales en las formas de escritura sobre lo fantástico, tanto al nivel de la temática como de la construcción del discurso. La conciliación de posibles con imposibles se convirtió en acto cotidiano, casi normal. Esto, evidentemente obedece a una posición personal ante el mundo, la vida y sobre todo ante la realidad y sus límites. La mayoría de sus planteamientos giran en torno al ser mismo, a las zonas oscuras de la psique y los temores que se albergan cuando nos enfrentamos a situaciones desconocidas o anheladas secretamente. Cortázar; socava, escudriña en los apartados rincones del alma, de la conducta humana, de los miedos y las fobias que invaden la cotidianidad.

Pero quizá la mayor evidencia del pensamiento crítico de Cortázar la encontramos en su manera de abordar la realidad a través de la ficción.

En su forma de atisbar los mundos imposibles para quienes sólo aceptan la comodidad de una realidad tangible y segura, firme, que no sorprenda y no altere el orden que se ha aceptado como norma de vida, como patrón de conducta. Con gran ingenio derrumba el muro de nuestras certezas y transgrediendo los límites, desde la otra realidad nos agrede, nos inunda con posibilidades inciertas, sospechosas, que incomodan nuestra sedentariedad localmental. Esto constituye su mayor posición crítica: la crítica al orden, a una racionalidad, a una idea de tiempo y espacio inalterables, a una realidad inmutable; arrancándonos de las comodidades de las certezas de una realidad objetiva y conocida “Cortázar se asume como un visionario de esa otra realidad y nos deja en sus textos el testimonio de esa visión, la fascinación y el horror de esa experiencia, acaso la más humana del humano ser”<sup>2</sup>.

Sus textos constituyen un aposento para la incertidumbre, y sólo pueden ser entendidos desde la perspectiva de lo absurdo. El afán de romper con los límites de la causalidad y la finalidad como lo planteara Víctor Bravo<sup>3</sup> evidencia “la imposibilidad del sin sentido”. Su narrativa, y aquí debemos darle entrada a la pintura de Jacobo Borges pues ella empieza a tocarse con la narrativa cortaziana, está marcada por recurrencias como la exploración de lo fantástico, la irrupción de lo otro asumido en una atmósfera de “normalidad” que hace aflorar el absurdo, la mirada vacía o vigilante como hilos que nos vienen desde la alteridad, la prolongación de la ficción en la vida, etc.

Sus cuentos nos dejan el sabor indefinido de “no saber con exactitud”. Así, por ejemplo, en Reunión con un círculo rojo (1978), esta sensación nos llega de muchas maneras, como lo veremos más adelante. Pero el cuento tiene una mediación externa: el cuadro de Jacobo Borges del mismo nombre. Aunado a su natural extravío de los espacios terrenos, la pintura del venezolano que siempre buscó “lo que estaba detrás del espejo”, determina los ambientes y los efectos de este relato. Cortázar expresó: “esa serie de personas mirando hacia quien las mira me lanzaron a algo que nada tenía ver concretamente con el cuadro pero que era imposible desechar...”<sup>4</sup> y de aquellas criaturas del pintor nacieron las del relato.

A pesar de que el texto surge de la mirada al cuadro de Borges, “Reunión con un círculo rojo” (1973), otros cuadros del pintor podrían considerarse ligados a los relatos. Así, “La Celosía” (1974), “No mires” (1975), “Espacio” (1975) y “No mires hacia atrás” (1977) son, entre otras, algunas de las obras de Borges que, al igual que algunos textos

cortazianos, nos invaden con esas sensaciones espectrales, de vacío, de decorados falsos, de miradas vigilantes y acusadoras, de irrealidad y muerte. Pero Borges declaró, igualmente, la fascinación que sentía por Cortázar, por ejemplo, de “Las babas del diablo” toma esa aura inquietante, esas imágenes fijas de la fotografía; y en gran parte de sus cuadros, como una constante, observamos esas formas borrosas tras las imágenes de luz verdadera.

Es así como el escritor y pintor se conjugan en juegos imaginativos de transgresión a los espacios cotidianos. Miradas que nos conducen más allá de lo meramente real, lo visible, que nos dirigen a sucesos inesperados, que ocurren tras las paredes, las ventanas, los espejos y que nos hablan de otros mundos y definitivamente nos fascinan. ¿Cómo logran esta fascinación? Cortázar asume el reto de la reconstrucción y de los juegos del lenguaje. No sólo es jugar con las palabras y las significaciones (como de hecho ocurre por ejemplo con los anagramas y los palíndromos en *Lejana*), con la invención de seres y sus respectivos nombres (como en *Cefalea*), sino que insta una forma de atisbamiento de usos del lenguaje en donde lo extraño se hace cotidiano, lo sobrenatural accesible, lo increíble en posible y como lo expresa Gilles Deleuze en su texto *Lógica del Sentido*, en las paradojas de lo absurdo debemos añadir un “... extra-ser que define un mínimo común a lo real y a lo posible y a lo imposible. Porque el principio de contradicción se aplica a lo posible y a lo real, pero no a lo imposible.”<sup>5</sup>. Que de manera fluida y natural se construye en los lenguajes que se mueven en los espacios corrientes y sublimes, tanto del escritor como del pintor.

Borges, pinta más allá de las imágenes reales, pinta buscando lo que está detrás de las cosas y los seres, plasma atmósferas inquietantes, personajes sin rostro que miran al observador, seres anónimos, desdibujados, espacios enormes y vacíos. Todo en sus cuadros amenaza la realidad, el orden, la verdad. Denuncia las esferas del poder que acosa y acusa la historia.

En *Reunión con un círculo rojo*, el escritor involucra al pintor en el texto. Jacobo, el personaje, se pierde en los espacios vacíos de *El Zagreb* donde las figuras fantasmáticas de los empleados, con sus movimientos y miradas acuciosas, vigilan el desarrollo de las acciones. El ambiente que se manifiesta a partir de la llegada de la mujer se densifica, se enrarece e inicia esa sensación de que algo extraño va a ocurrir. Algo inefable. Intuitivamente Jacobo decide proteger aquella mujer de lo que no sabe qué es, pero está sucediendo.

Como lo planteó Freud<sup>6</sup>, lo espantable, lo espeluznante y angustiante, y de hecho la incertidumbre, está estrechamente unido al concepto de lo siniestro. De sus múltiples maneras de manifestación en lo real, el relato de Cortázar asume esa forma de lo siniestro en donde las acciones cotidianas se cargan de un vacío amenazante. De igual manera el autor, a través de su narrador, obtiene en el personaje Jacobo, su doble, su igual, que atravesando por la misma situación no puede evadir el desenlace fatal, y que al igual que él, estará por siempre en las sombras de la muerte.

Pero esta situación angustiante, también se evidencia en el acoso de las miradas. La mirada de los empleados que vigilan sus movimientos, que silenciosos atienden y observan y de alguna manera, controla los sucesos que ocurrirán. Estas miradas, que más notoriamente se evidencian en el cuadro de Borges "Reunión con un círculo rojo", nos presentan a los seres de una sociedad cualquiera (militares, civiles, sacerdotes y una mujer cómoda y desnuda) que miran a un extraño ubicado fuera de su ámbito. Controlan la situación, parecieran dictaminar una sentencia. Rostros vacíos que revelan la anonimidad de la masa, la inutilidad de las comunicaciones. Reunidos sólo para ejercer la fuerza opresiva de una mirada excluyente. ¿Pero acaso no sucede lo mismo en Omnibus?, Este relato es utilizado por el autor para representar el ámbito y/o espacio donde se instala la alteridad; donde los pasajeros acusan con la mirada a Clara quien subió al ómnibus con las manos vacías y rumbo a otra dirección: "En el fondo del ómnibus, instalados en el largo asiento verde, todos los pasajeros miraron hacia Clara que sostuvo su mirada con un esfuerzo creciente." (...) "Ya la puerta abierta y todos en fila, mirándola y mirando al pasajero, sin bajar, mirándolos entre los ramos..." constituyendo con ello un acto que viola el espacio y las reglas establecidas en el ómnibus. Exclusión por la diferencia. Es entonces, cuando sin temor podríamos colocar a Clara y su amigo en el círculo rojo de los acusados, ya que al igual que la pintura, todo el ambiente es extraño, acusador, de represión social ante aquello que pone en peligro el orden establecido y aceptado por una sociedad.

Pero esa mirada acusadora rebasa los límites del texto y del lienzo; se extiende hacia afuera, hacia quien lee y observa. En un siniestro juego de lo absurdo quedamos atrapados en los espacios, que desde lo alterno invaden lo real. A esto se refiere Marta Traba<sup>8</sup> cuando nos habla de la "expansión del escenario" como tercera etapa de Borges. La extensión de los límites del cuadro, el estiramiento de los marcos para atrapar a quienes permanecen del otro lado; y aunque difiera de la autora en cuanto

a considerar a la pintura como un lenguaje a medio camino o como “simulacro del sistema semiológico”, ya que no es por la vía de una correspondencia verbal de la comunicación, por donde debemos buscar la “magia” de estos logros de la expresión humana, debemos coincidir en la magnífica descripción que realiza de los espacios del pintor:

“El escenario cerrado, fortalecido por las paredes espesas y ominosas de palacio o por las paredes calientes, almohadilladas y adornadas, de los cuartos privados, podría constituirse en un refugio perfecto, si no fuera por esas grietas que abre el ‘afuera’: por las grietas se deslizan desnudos abyectos, se levantan fantasmas a través de las puertas cerradas, las celosías se entreabren peligrosamente, se perciben más allá de las ventanas los confusos y peligrosos bullicios del ‘afuera’ ”<sup>9</sup>.

Así por ejemplo en Casa Tomada, el sin sentido, esa forma vital de lo absurdo, vuelve a instalarse. La casa es un recurso para introducirlo. La aceptación pasiva y sin mayores sobresaltos, de la posesión que “alguien” va haciendo sobre la casa de dos hermanos, plácidamente entregados a la soledad y a la convivencia de esa soledad, se hace tan visible como aquellos seres incrustados en las paredes en el cuadro “No mires hacia atrás” (1977) de Borges.

La casa como centro, viva, vital y organizadora de la existencia “Nos resultaba grato almorzar pensando en la casa profunda y silenciosa y cómo nos bastábamos para mantenerla limpia. A veces llegamos a creer que era ella la que no nos dejó casarnos”<sup>10</sup>. Es invadida por no se sabe qué presencias. No se explican. Sólo son movimientos, ruidos, que anuncian el avance, y consiguientemente el desplazamiento de los hermanos a otras dependencias; hasta que, finalmente, observados, acosados, perseguidos y como vigilados desde el otro lado de una celosía, desalojan la casa rápidamente pero sin excesivo asombro, como si la consecuencia natural de aquellos sucesos fuera su partida. Y entonces el espacio vacío del relato puede encontrarse en el “Espacio” (1975) de Borges, donde esos seres sin miedo, sin pánico, sin dolor, están allí, observando, mirando, escrutando y disfrutando la deshabitada estancia.

Igualmente, el poder de la mirada se observa en los demás cuadros mencionados. Detrás de persianas, ventanas, y a través de las paredes mismas, seres fantasmales nos observan; y al mismo tiempo delatan su presencia, su existencia en otros mundos, otros ámbitos posibles. Como la transformación que ocurre en “Axolotl”<sup>11</sup> cuando la mirada es mecanismo puro y simple para la transmutación, para el paso a la otredad.

Así vemos tanto en el “Axolotl” de Cortázar como en la “Celosía” de Borges, la mirada desde dos ángulos y/o perspectivas: un adentro y un afuera. La mirada del “afuera” amenaza la seguridad del adentro. La angustiosa sensación de ser vigilados a través de una celosía que esconde los ojos del observador, inquieta nuestra propia existencia y al mismo tiempo se convierte en detonante que aflora los miedos, desnuda la interioridad y nos hace vulnerables. Ese afuera es peligroso en tanto no está a nuestro alcance, se difumina en las sombras de la oscuridad y sólo queda el peso de la mirada misma.

En “Axolotl” la mirada del hombre sobre el pez, traspasa los límites espacio/temporales y se convierte en puente para el retorno al ser originario. Ya no es la mirada panóptica, sino la mirada que reconcilia y nos transforma, pero que igualmente nos atrapa “Los ojos de oro seguían ardiendo con su dulce, terrible luz; seguían mirándome desde una profundidad insondable que me daba vértigo” (...) “Eso miraba y sabía. Eso reclamaba. No eran animales”<sup>12</sup>. Y evidentemente, era el otro “yo” milenario que observa y reclama, y que al final transforma.

Así entonces, Borges y Cortázar despliegan una visión intersticial que permite descubrir el misterio, esa otra realidad amenazante e incognoscible, a través de las asechanzas de lo cotidiano (una sencilla habitación o una pecera) y que, definitivamente, constituyen inagotables propuestas de indagación sobre lo insólito, sus “textos” son una revelación de esa estética latinoamericana dedicada a la instauración de lo absurdo y lo siniestro como parte vital y/o constitutiva de lo real.

**NOTAS:**

1. Tomado de Dore Ashton. Jacobo Borges. Armitano Editores. Caracas. 1982.p.11
2. Víctor Bravo. El Cronopio de la Otra Realidad. Actual 33. Revista de la Dirección de Cultura de la Universidad de Los Andes. Mérida. 1996. p.286.
3. Víctor Bravo. Ironía de la Literatura. Universidad del Zulia. Dirección de Cultura. Colección 464 años ciudad de Maracaibo. Zulia. 1993.
4. Dore Ashton. op.cit. p.107
5. Gilles Deleuze. Lógica del Sentido. Ediciones Paidós. Barcelona. 1989.
6. Sigmund Freud. Los Siniestro. Ediciones Paidós. Barcelona. 1989.
7. Julio Cortázar. Omnibus. Obras Completas. Psicoanálisis Aplicado. Santiago Rueda Editor, Buenos Aires.1954. pp151-186
8. Marta Traba. Borges Bajo los Focos. Revista Nacional de Cultura. Consejo Nacional de la Cultura. N° 226. Caracas. 1976.
9. Jdem. p.141
10. Julio Cortázar. Casa Tomada. Obras Completas. Editorial Suramericana. Buenos Aires. 1969. p. 413.
11. Julio Cortázar. Axolot. Antología. Librería del Colegio. Buenos Aires. 1975.
12. Idem. p.112.

**BIBLIOGRAFÍA**

- ASHTON, D. (1982) Jacobo Borges. Armitano Editores. Caracas.
- BRAVO, V. (1993). Ironía de la Literatura. Universidad del Zulia. Dirección de Cultura. Maracaibo. Zulia.
- CONSEJO NACIONAL DE LA CULTURA. (1976) Revista Nacional de Cultura. N° 226. Caracas.
- CORTÁZAR, J. (1969) Obras Completas. Editorial Suramericana. Buenos Aires.
- \_\_\_\_\_ (1975) Antología. Selección y Estudios de Nicolás Bratosevich. Librería del Colegio. Buenos Aires.
- DELEUZE, G. (1989). Lógica del Sentido. Paidós. Barcelona.
- FREUD, S. (1954) Obras Completas: Psicoanálisis Aplicado. Santiago Rueda Editores. Buenos Aires.
- VVAA (1996) Revista Actual. N°33. Dirección de Cultura de la Universidad de Los Andes. Mérida.

pdfelement

