

DERRIDA Y BORGES. UNA LECTURA DECONSTRUCTIVA DE “EL ALEPH”

Evodio Escalante*

Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa

PALABRAS CLAVE: CONCEPTO, PERCEPTO, DECONSTRUCCIÓN, MÁQUINA DEL TIEMPO, PERFORMATIVIDAD, FABILIDAD DEL NARRADOR

Resumen: Este texto propone una afinidad primordial entre Borges y la teoría de la deconstrucción elaborada por Derrida. Esta afinidad residiría en que los dos escritores son campeones del escepticismo y en que tanto el uno como el otro ponen en operación un tipo peculiar de deconstrucción. Esto permite al crítico a su vez proponer una lectura deconstructiva del famoso relato de Borges.

KEY WORDS: CONCEPT, PERCEPT, DECONSTRUCTION, TIME MACHINE, PERFORMATIVITY, AUTHOR'S AUTHORITY

Abstract: *This essay proposes a fundamental affinity between Borges and Derrida's deconstructive theory. The reason of this affinity is that both writers can be seen as champions of sceptic thinking aside the circumstance that both of them realize in their texts a specific type of deconstruction. This allows the author of this paper to propose a deconstructive lecture of Borges' prominent narration.*

* evos@xanum.uam.mx

Jorge Luis Borges y Jacques Derrida son quizá los dos grandes escépticos de la segunda mitad del siglo XX. Los congreco en este texto porque me parece que hay entre los dos un cierto paralelismo que se expresaría, en un primer momento, como una suerte de analogía inversa. Borges, el escritor, mostró desde muy joven proclividades filosóficas; descreyó muy pronto del mito de la personalidad y nos enseñó a ver los textos filosóficos como formas embozadas de la literatura fantástica. Derrida, aunque trabajando siempre en el interior de la filosofía, se mantuvo por su parte muy cerca de la literatura, no sólo porque se ocupara alguna vez de James Joyce o Paul Celan o porque discutiera las tesis de John Searle en torno al acto performativo, sino porque la respiración misma de sus textos se resiente a menudo de una textura literaria. Derrida nos hizo ver que todo texto —incluso el texto filosófico más riguroso— no es más que otra forma de la *écriture*, al tiempo que nos mostró que permanece siempre trabado y trabajado desde adentro por la presencia irradiante (y tal vez inasible) de la metáfora. Me parece, empero, que el paralelismo entre estos dos personajes puede confirmarse más allá de la analogía invocada, que pudiera parecer a primera vista superficial. Si los asocio aquí es porque considero que cada uno de ellos ha creado por sus propias vías y con sus propios recursos un concepto, quiero decir, un entramado conceptual que está al servicio de la *skepcis*, esto es, de la duda radical o del escepticismo, entendido éste como el primer grado indispensable en el camino de la crítica. La aportación conceptual de Borges se materializa en el *Aleph*; la de Derrida, se deja ceñir bajo la etiqueta de *deconstrucción*.

Si bien es cierto que parecen objetos de conocimiento hartamente diversos, con especificidades que los distinguen y los aíslan, tanto el *Aleph* como la *deconstrucción* son en realidad —como intento mostrar en estas páginas— conceptos que operan efectos muy similares en el campo de los saberes. Mejor que un objeto delimitado, una pequeña esfera de cristal resplandeciente, o un espacio en el que caben todos los espacios, el *Aleph* está construido en el texto de Borges como un verdadero concepto, esto es, como una singularidad en movimiento o una trama de relaciones intelectualmente constituida y que nos obliga a considerar de otra manera al universo.

Aunque no me apego punto por punto a su propuesta, de la que tomo distancia en algún aspecto fundamental, el primer impulso para establecer este paralelismo me brotó de la lectura del libro de Gilles Deleuze y Félix Guattari, *¿Qué es la filosofía?*, de modo particular, de su señalamiento de que la tarea de esta disciplina es la de crear conceptos. Si la filosofía, así entendida, es un constructivismo, hay que precisar en seguida que para Deleuze y Guattari el concepto “no viene dado, es creado, hay que crearlo; no está formado, se plantea a sí mismo en sí mismo” (17), es una suerte de autoposición, de emergencia tética autosuficiente, lo que evoca un carácter autopoético y, por lo mismo, un *plano de inmanencia* que habrá de consolidarse en el texto. No es pues el concepto algo simple, dado de una vez por todas y hasta preexistente, sino algo que siempre está en acto y al que sólo se lo puede definir a partir de sus componentes, que es justamente lo que hay que encontrar. Como señalan Deleuze y Guattari: “El concepto expresa el acontecimiento, no la esencia o la cosa” (26). A lo que agregan, casi en seguida, para redondear su idea: “El concepto se define por *la inseparabilidad de un número finito de componentes heterogéneos recorridos por un punto en sobrevuelo absoluto, a velocidad infinita*”. Habrá que precisar, pues, en primer término, cuáles son los componentes que constituyen la trama de los conceptos, cuál es la inmanencia de los mismos, y cómo este tramado es el resultado de un sobrevuelo absoluto del pensamiento.

Debo decir que paso por alto la distinción —demasiado tajante, desde mi punto de vista— que establecen Deleuze y Guattari entre el arte y la filosofía. Para ellos, mientras que el *percepto* pertenece al campo de los productos estéticos, el *concepto* sería el ingrediente dominante en la filosofía. Me parece que a partir de algunos de los desarrollos más interesantes del arte del siglo XX, y pienso de manera señalada en el llamado arte conceptual —que se inicia de manera emblemática con las aportaciones de Marcel Duchamp, creador del *ready-made*— que esta delimitación excluyente no puede ser mantenida. Aunque Borges no es, por supuesto —al menos no de modo ostensible—, un artista conceptual, estoy convencido que el Aleph, mucho más que un percepto —esto es, mucho más que un bloque de sensaciones y percepciones, que por supuesto están contenidas en él— es también de pleno derecho un

concepto, o sea, una trama conceptual que no sólo retiene pensamientos sino que de modo señalado obliga al lector a elaborar los suyos y a sobrevolar de una nueva manera su inserción en el ámbito de la vida.

Dicho de otra manera: en el percepto puede haber un aspecto conceptual en la misma medida en que el concepto, sin abandonar por esto su rigor ideatorio, puede mostrar un muy efectivo lado perceptual. La deconstrucción, puedo aducir como ejemplo, aunque es un concepto elaborado por la filosofía, también exhibe un aspecto perceptual, es decir, una serie de notas que aglomeran sensaciones y percepciones que modifican de algún modo su recepción. El hecho de que la deconstrucción sea percibida por algunos lectores, no importa que despistados, como sinónimo de *destrucción* o como *tornado* aniquilador que arrasaría con las estructuras de un texto (y hasta de lo que hay más allá de un texto), muestra hasta qué punto el lado perceptual de un concepto que no se ha llegado a captar del todo puede, sin embargo, producir efectos al por mayor.¹

La mezcla de percepto y concepto resulta evidente desde las primeras frases de "El Aleph". El primer acento es afectivo y perceptual: informa acerca de la muerte de Beatriz Viterbo, la amada imposible del narrador. Es esta primera impresión personal la que ha llevado a muchos críticos literarios a considerar que la Beatriz de Borges es un eco de la Beatriz de la *Divina comedia*, y que el texto de Borges debe leerse como un testimonio en esencia amoroso. El segundo acento, sin embargo, tiene que ver con el concepto, y muestra la constitución fluida de un universo que continúa cambiando minuto a minuto *indiferente* a la sentida muerte del personaje femenino. Es este segundo acento el que permite un primer atisbo a la

¹ Éste es el caso, por mencionar dos ejemplos próximos a nosotros, de José Emilio Pacheco y Jaime Labastida. En el primer párrafo de su libro, *El edificio de la razón*, Labastida confunde la *deconstrucción* de Derrida con "la tarea *destruktiva* en tanto tal" (1) que él atribuye a ¡Francis Bacon! Pacheco, por su parte, en su poema titulado "La deconstrucción de sor Juana Inés de la Cruz", intenta mostrar la perversidad congénita de este método que acabaría *desconstruyendo* no sólo el soneto de la monja jerónima, sino incluso el seminario universitario mismo en el que se habría intentado aplicar tal método de lectura. Véase: *Tarde o temprano. Poemas 1958-2000* (422-423).

contextura cosmológica del texto. Para que sea más evidente, reproduzco el famoso *incipit* del cuento de Borges:

La candente mañana de febrero en que Beatriz Viterbo murió, después de una imperiosa agonía que no se rebajó un solo instante ni al sentimentalismo ni al miedo, noté que las carteleras de fierro de la Plaza Constitución habían renovado no sé qué aviso de cigarrillos rubios; el hecho me dolió, pues comprendí que el incesante y vasto universo ya se apartaba de ella y que ese cambio era el primero de una serie infinita. (*“El Aleph” de Jorge Luis Borges* 51)²

El sufrimiento del narrador es doble. No sólo le duele la muerte de la mujer querida “perdida para siempre”,³ también le duele que “el incesante y vasto universo” permanezca indiferente a esta pérdida, y prosiga su marcha, en lugar de detenerse.⁴ Esta indiferencia, este proseguir autómatamente de un complejo ente embebido en su *panta rei*, este automovimiento incesante del universo que se prolonga hacia el infinito, devela ya el plano conceptual que habrá de imperar a lo largo del relato: el de la inmanencia. Tan se autojustifica a sí mismo el universo, tan se mantiene, imperturbable, dentro de la inmediatez de su creacionismo, que nada le habrá costado a este universo crear a ese doble

² Todas las citas del cuento, así como las de los dos comentarios adicionales de Borges titulados “El Aleph” y “Mi prosa” remiten a esta edición.

³ Se antoja extraviada, cuando no decididamente sexista, la interpretación que de esta frase de Borges ofrece el crítico italiano Roberto Paoli. Según este crítico, más allá de la entonación dolorosa, más allá del lamento por la pérdida del objeto amado, en la frase de Borges resuena también la condenación moralista de “peccatrice” y “mala femmina”, como si Borges le reprochara a Beatriz que se hubiera convertido en una prostituta, esto es, en “una perdida”. De esta manera, Beatriz sería para Borges, compensatoriamente, “ángel y puta al mismo tiempo”. Véase: *“El Aleph” de Jorge Luis Borges* (87).

⁴ La física moderna ha considerado de manera teórica esta posibilidad: se trata de la llamada “muerte térmica del universo”. Esta *muerte* se alcanzaría cuando la masa cósmica llegase al grado cero en la escala de Kelvin.

siniestro de sí mismo (todos los dobles lo son) que conocemos como el Aleph. La existencia de este ombligo, o de este espejo diminuto del universo, que constituye el declarado eje del texto de Borges (“Arribo, ahora, al inefable centro de mi relato”), tendría que indicar que el universo es capaz de reproducirse a sí mismo no sólo en el despliegue incesante de sus formas, sino en la imagen micrológica de ese adminículo esferoidal gratuito e irreparable que a su vez lo duplica.

¿Para qué necesita el universo este objeto de cristal que lo condensa o sintetiza todo sin disminuirlo? No lo sabemos, carecemos de una explicación que lo justifique. Empero, la gratuidad de este don es uno de los rasgos de lo *unheimlich* que se nos impone por la vía del relato.⁵

La gratuidad, y podríamos agregar, la ironía de este don es que: ni Carlos Argentino Daneri, el descubridor del Aleph, ni el narrador Borges, que lo conoce gracias a la confianza de Daneri, están a la altura de lo que este objeto promete, se diría que son los destinatarios inadecuados de un portento que están muy lejos de merecer; son componentes *heterogéneos* a él, podríamos decir con Deleuze y Guattari. Por lo demás, la rampante mediocridad de todos los personajes que pueblan el relato, y esto incluye a Beatriz, el personaje femenino, es un indicio de la inserción del texto dentro de lo que habría que llamar la época burguesa de la narración. Imposible no evocar la degradación lucaksiana de la épica. Democracia y vulgaridad van aquí de la mano.

La trilogía de los personajes encuentra su contrapunto, su línea de fuga y su temeraria resolución en ese objeto portentoso llamado con la primera letra del alfabeto hebreo. ¿Pero qué es verdaderamente el Aleph? Ya lo he dicho: es la duplicación en miniatura del universo. O mejor dicho: la duplicación de la duplicación, quiero decir, su autoconciencia. El Aleph es el depositario vivo de las imágenes del universo. No sólo es la imagen de todas las imágenes, o el lugar en el que están contenidos como en abreviatura todos los lugares, también es un registro que per-

⁵ Mi base, por supuesto, es el famoso artículo de Sigmund Freud titulado “Lo ominoso”. En relación con “El Aleph”, me conviene de entrada la definición de lo ominoso aportada por el filósofo Friedrich Schelling: “Se llama *unheimlich* a todo lo que estando destinado a permanecer en el secreto, en lo oculto [...] ha salido a la luz”. Véase: Freud (*Obras completas*, xvii. 224).

mite ver lo que normalmente un ojo humano no puede ver. Entre los *ítems* que enumera Borges y que burlan de algún modo el espesor o la opacidad de los cuerpos, destaco “una plateada telaraña en el centro de una negra pirámide” (67), “la delicada osatura de una mano”, “todas las hormigas que hay en la tierra” (68), la sangre y las vísceras del narrador (tal cual) y, en el colmo de esta omnisciencia, “en un cajón del escritorio (y la letra me hizo temblar) cartas obscenas, increíbles, precisas, que Beatriz había dirigido a Carlos Argentino”. Este sesgo de transparencia materializa la utopía de un lector obsesivo para quien el libro del mundo se vuelve legible incluso en sus pliegos más recónditos. Puede así leer los pliegues de sus vísceras, el correr de su sangre en el sistema circulatorio, lo mismo que folios, cartas y libros completos en sólo un instante y sin que sea necesario tornar las páginas. El mundo se convierte en un libro abierto que devela todos sus signos gracias a la existencia siempre inexplicable del Aleph.

Carlos Argentino Daneri le ha dicho a Borges como para animarlo a conocer el Aleph: “Baja; muy en breve podrás entablar un diálogo con *todas* las imágenes de Beatriz” (64). Al traspasar, sin ningún esfuerzo, la lápida funeraria (que no está en el relato pero que nos es dable imaginar), Borges lo confirma en un enunciado que exhibe un toque oximorónico: “vi la reliquia atroz de lo que deliciosamente había sido Beatriz Viterbo” (68). En otras palabras: vio los despojos mortales (y hasta pútridos) de la amada perdida para siempre.

El Aleph se nos aparece en este sentido como un reducto de la omnisciencia divina que puede ver a través de muros y tabiques. Es la omnisciencia sintetizada en una pequeña esfera. La transparencia sincrónica del universo en la comodidad de una cápsula.

Borges entiende que la función de este espejo pertenece al orden de lo meramente espacial. Esta espacialidad, por lo que se da a entender, excluye la dimensión del tiempo. Cito una reflexión de Borges que es muy posterior a la elaboración del texto que motiva estas líneas:

Puedo recordar otro cuento mío “El Aleph”. Yo había leído en los teólogos que la eternidad no es la suma del ayer, del hoy y del mañana, sino un instante, un instante infinito, en el cual se congregan todos nuestros ayeres, como dice Shakespeare en *Macbeth*, todo el presente y todo el in-

calculable porvenir o los porvenires. Yo me dije: si alguien ha imaginado prodigiosamente ese instante que abarca y cifra la suma del tiempo, ¿por qué no hacer lo mismo con la modesta categoría que es el espacio? Y entonces imaginé que en esa casa había un sótano, y en ese sótano un pequeño objeto luminoso, mínimo, circular... tenía que ser circular para ser todo. ("Mi Prosa" 107)

Es el *modesto* espacio el que está siendo tematizado. En otro texto explicativo, homónimo del relato famoso, reitera Borges:

Lo que la eternidad es al tiempo, el Aleph es al espacio. En la eternidad, todo tiempo —pasado, presente y futuro— coexiste simultáneamente. En el Aleph, la suma total del universo espacial se encuentra en una diminuta esfera resplandeciente de poco más de tres centímetros. Al escribir el relato recordé la afirmación de Wells de que en un cuento fantástico, para que el relato sea aceptado por el lector, sólo debe permitirse un elemento fantástico a la vez. Por ejemplo, aunque Wells escribió un libro sobre la invasión de la Tierra por los marcianos, y otro libro sobre un solo hombre invisible en Inglaterra, era lo suficientemente sensato como para no intentar escribir una novela sobre la invasión de nuestro planeta por un ejército de hombres invisibles. Pensando en el Aleph como en algo maravilloso, lo situé en el ambiente más gris que pude imaginar —un pequeño sótano en una casa indefinida de un barrio cualquiera de Buenos Aires. En el mundo de *Las mil y una noches*, objetos tales como lámparas y anillos mágicos están abandonados y a nadie le interesan; en nuestro escéptico mundo uno debe clasificar [*sic*] cualquier elemento perturbador o fuera de lugar. Por lo tanto, al final de "El Aleph", la casa y la resplandeciente esfera han de ser destruidos. (83)

Estas largas citas me han parecido indispensables porque dejan muy claro no sólo la procedencia (teológica, en un caso; fantástica, en otra) del objeto de referencia, y porque explican tanto el género como la economía general del relato: "El Aleph" es un cuento fantástico en la medida en que gira todo él en torno a un objeto fantástico o maravilloso, de los que está poblada la imaginería de *Las mil y una noches*. La referencia a H. G. Wells es estratégica, no sólo porque la ley del relato, vinculada en lo

esencial a la categoría de lo verosímil, obliga a que en el texto haya un objeto fantástico y sólo uno; sino igual, porque obliga a que por contraste todo lo demás en el texto tenga un carácter sórdido, banal, insignificante y mediocre. Mediocres son, como ya lo he anticipado, lo mismo el altisonante poeta Carlos Argentino Daneri, la *imposible* Beatriz Viterbo, que el melindroso Borges que lleva las riendas del relato en primera persona. La joya de la corona, para que verdaderamente destaque, debe encontrarse rodeada de chanchos en un muladar.

Estas citas sirven también para explicar por qué el Aleph es una pequeña máquina espacial. Despliega, quiero decir, abre simultáneamente todos los espacios del universo como si se tratara de las páginas de un solo libro, los hace que estallen como estallaría una granada de fragmentación, pero hacia adentro, hacia el eje de lo infinitamente pequeño, y los pone de tal suerte al alcance de la visión. Incluso los espacios ocultos, los volúmenes sellados y los cuerpos de los muertos que yacen tres metros bajo tierra. Es el despliegue de un *abanico de transparencia* que podemos catalogar como una magnificencia del orden de lo espacial, inspirado en esencia, como se ha dicho antes, en el modelo del libro, aunque en este caso se trata —como se ha visto— de un libro esférico.

Con todo, me gustaría decir que la estrategia de Borges de reducir el Aleph a un artefacto puramente espacial tiene una pizca ladina y sospechosa. Si el Aleph es un punto que contiene todos los puntos del universo, una versión del microcosmos, como adelanta petulante Argentino Daneri, ¿por qué no podría concentrar el Aleph todos los tiempos? ¿Por qué no podría animarse en el Aleph todo lo que una vez sucedió?

Hasta donde puedo hablar de mis expectativas de lector, aceptando de entrada que son falibles, diré que la frase conminativa que Daneri dirige a Borges parece correr en este preciso sentido. Cuando Daneri le dice a Borges: “Baja; muy en breve podrás entablar un diálogo con *todas* las imágenes de Beatriz”, lo que me viene a la cabeza como lector es que Borges podrá ver a Beatriz en pañales, a Beatriz con el biberón en la boca, a Beatriz adolescente en la escuela, a Beatriz en su primer baile de cumpleaños, a Beatriz besándose con su novio, a Beatriz en el hipódromo, emocionada con las carreras de caballos, a Beatriz en la cama, desnuda, con los hombres con los que *se distraía*, etcétera. La expresión “*todas* las

imágenes de Beatriz” tendría que incluir una sucesión de imágenes en el tiempo, como las que nos brinda lo que conocemos como una película de ficción. Se trata de imágenes espaciales, sí, como lo son todas (sin espacialidad no hay imagen), pero constituyendo una historia e insertas por tanto en un transcurrir temporal que permitiría ver nacimiento y muerte, principio y final, auge y apocalipsis. A menos que un Daneri más bien socarrón, y hasta un poco cruel, engañando con esto las expectativas de su interlocutor, no se refiriese a esto sino a todas las imágenes *del cadáver* de Beatriz. En el extremo de la lógica, empero, no estimo que sea posible *dialogar* con el cadáver de una mujer.

¿Le tocó a Daneri ver en el Aleph no sólo el glorioso reino de la simultaneidad, sino también el de la tempestuosa sucesión de las cosas? Leo y vuelvo a leer la primera cuarteta del poema de su autoría que según el relato le habría leído a su interlocutor Borges, y no encuentro una comprobación de lo último:

He visto, como el griego, las urbes de los hombres,
Los trabajos, los días de varia luz, el hambre;
No corrijo los hechos, no falseo los nombres;
Pero el *voyage* que narro, es... *autour de ma chambre*. (55)

Parece una visión populosa y en todo momento de carácter espacial: las urbes, los trabajos del hombre en esas urbes, los días. Todo esto embona bien con una vasta visión sincrónica, no hay una sola alusión a algún tipo de acontecimientos referibles dentro del transcurso del tiempo, no hay una sola alusión a la historia propiamente dicha. Por eso el narrador Borges evoca, para comparar el disparatado intento poético de su rival y amigo, el *Polyobon* de Michael Drayton, al que clasifica como una “epopeya topográfica”. Y, sin embargo, también brotan, a la manera de una asociación inevitable, el nombre de Hesíodo, el gran historiador, y el del título del libro con el que lo identificamos: *Los trabajos y los días*. ¿Esta alusión podría indicar que Daneri también ha visto en el Aleph, que es su fuente de información primaria, la sucesión temporal? ¿Vio en efecto los trabajos *y los días*, los muchos días del hombre acumulados sobre la tierra, su afanosa sucesión de trabajos? Siendo sinceros, creo

que se trata de una insinuación muy débil, para la que no puedo aportar sustento mayor, pero que, de algún modo, ahí está.

No es difícil observar, como quiera que sea, que las nociones del espacio y el tiempo están íntimamente soldadas y son por lo tanto indisociables. Así lo comprendía el sesudo Borges en algunos de sus escritos juveniles, en los que aflora una conciencia más amplia y más exacta de la cuestión que aquí tratamos de aclarar. En un ensayo titulado “La penúltima versión de la realidad”, después de sostener que la oposición de sentido común entre las nociones de tiempo y espacio algo tiene de engañosa, Borges afirma en términos muy precisos:

Pienso que para un buen idealismo, el espacio no es sino una de las formas que integran la cargada fluencia del tiempo. Es uno de los episodios del tiempo y, contrariamente al consenso natural de los ametafísicos, está situado en él, y no viceversa. Con otras palabras: la relación espacial —más arriba, izquierda, derecha— es una especificación como tantas otras, no una continuidad. (*Discusión* 54)

Un poco más adelante, Borges, que se define en este texto como idealista y, por supuesto, con mayor razón, como metafísico, reitera de manera terminante su concepto: “Vuelvo a la consideración metafísica. El espacio es un incidente en el tiempo y no una forma universal de intuición, como impuso Kant” (55).⁶

Ergo: los múltiples espacios que condensa el Aleph son formas embozadas del tiempo, o mejor todavía, son el tiempo mismo en su ejecución. ¿Por qué no vio el personaje Borges el transcurrir temporal que sustenta esta ejecución, este ponerse-en-acto del tiempo? ¿Estaba tan deslumbrado por el tumulto de la simultaneidad que no alcanzó a

⁶ El radicalismo filosófico de Borges llega incluso a plantear que el yo es algo inexistente, una mera ficción lógica que surge para tener algo con qué contrarrestar la imponente embestida del tiempo: “[según sostiene Arthur Schopenhauer] el yo es un punto cuya inmovilidad es eficaz para determinar por contraste la pesada carga del tiempo. Esta opinión traduce el yo en una mera urgencia lógica, sin cualidades propias ni distinciones de individuo a individuo” (*Inquisiciones* 104).

ver el elemento del tiempo implícito en las imágenes? ¿O es que de verdad no hay tiempo en el Aleph?

¿Estamos ante un caso de consumada metaironía, quiero decir, de una ironía duplicada y que vuelve sobre sí misma? Si así fuera, la incapacidad del personaje Borges para advertir las acumulaciones del tiempo tendría que trasladarse de igual modo a Borges el autor, mejor dicho, a las *declaraciones* que le conocemos al Borges autor, que acaso son (esto no puede descartarse) deliberadamente parciales o sesgadas. De manera peligrosa, siguiendo esta línea de pensamiento, incluso tendríamos que sospechar al cabo de la figura misma del narrador cuya *autoridad*, en este caso, tendría que ponerse en entredicho.

De hecho, el tiempo está presente en el relato de "El Aleph" desde los epígrafes mismos, cosa que ya merece resaltarse. El paratexto, en este sentido, despliega un concepto muy amplio que se ve de algún modo restringido en el texto, pero que a su vez lo enmarca. Los renglones de Thomas Hobbes que anteceden al relato, en efecto, no es posible argumentar lo contrario, ponen en primer término la presencia del tiempo: "But they will teach us that Eternity is the Standing still of the Present Time" (51). La eternidad, según esto, sería concebida por algunos pensadores como la dilatación prolongada del momento presente. Sería una especie de *ahora fijo* que no permite fisuras ni distracciones. Empero, más allá de lo que consta en los epígrafes, apropiadísimos los dos (el otro es de William Shakespeare), al entrar en el meollo del relato tenemos que señalar de igual modo que la visión *inefable* del personaje Borges está transida ella misma de tiempo, que es totalmente temporal, aunque se trata, en este caso, de un tiempo que no se advierte pues es el tiempo de un *presente absoluto*, de un presente que no transcurre. *La característica de este presente fijo o absoluto es que es el único que hace posible el fenómeno portentoso de la simultaneidad.*

La retórica de la anáfora, que se impone como una cascada en esta sección del relato, tiene su asiento en la simultaneidad. "Vi el populoso mar, *vi* el alba y la tarde, *vi* las muchedumbres de América, *vi* una plateada telaraña en el centro de una negra pirámide, *vi* un laberinto roto (era Londres)" (66-67), etcétera. En busca de asentimiento y verosimilitud, el narrador extrema sus precauciones. ¿Cómo transmitir a los lectores esta extraordinaria visión que le ha permitido arrojarse de golpe con el

todo del universo? Se trata, si la comparación es aceptable, de una visión mística, siempre que se entienda que la ficción intelectual tramada por Borges se da aquí la audacia de robarle un tema a la mística, y por decirlo así, de suplantarla. Obsérvese que no hay una fenomenología del universo. Esto lo sabía muy bien Edmund Husserl y lo han sabido de antemano los seguidores de esta escuela. Nunca estaremos en posibilidad de captar el todo fenomenológico de un objeto, pues estamos condenados a observar sólo algunas de sus caras, mientras otras necesariamente quedan a la sombra, por lo que no tenemos acceso, al menos de manera simultánea, al todo perceptual del objeto. Si esto es válido para las humildes cosas con las que nos topamos en nuestra existencia cotidiana, piénsese en la magnitud del problema que constituye trasladar esta tentativa a ese complejo ente compuesto por miríadas y miríadas de entes que es el universo. El narrador sabe muy bien lo que este hecho extraordinario significa, y lo declara al término de su relato, acudiendo a la retórica del patetismo: “sentí vértigo y lloré, porque mis ojos habían visto ese objeto secreto y conjetural, cuyo nombre usurpan los hombres, pero que ningún hombre ha mirado: el inconcebible universo” (68). Debe entenderse, no una cara, no un aspecto, no una arista, no un momento, sino la totalidad del ser del universo, al que empero, y a pesar de los pesares, el narrador sigue considerando *inconcebible*. No le falta razón, pues, en efecto, aunque lograra percibirlo o advertirlo en la escala del todo, ha sido y seguirá siendo inconcebible (inaprehensible de manera intelectual) en su esencia. Como se sabe, el percepto y el concepto no necesariamente corren a la par.

Lo *inconcebible*, en el sentido que se destila en la frase de Borges, querría decir a la letra: lo que no es reductible a un *concepto* aceptable por la razón. No es que el universo no sea pensable por un sujeto que se esforzara en pensarlo hasta la muerte. Es que no alcanza un concepto para hacer posible este intento de pensamiento. Se diría que el tumulto del percepto, así como la inextricable maleza de las sensaciones que se despliegan hasta el infinito, impiden *ab ovo* el advenir del concepto, no lo dejan que brote. Con el Aleph o sin el Aleph, en la vigilia o en el sueño, nominado o innominado, el universo seguirá siendo en todo momento para nosotros los mortales, como sostiene Borges: un *objeto secreto y conjetural*. Aquí tenemos al escéptico en pleno.

Las dificultades que encuentra Borges para transmitir su visión de esta totalidad simultánea, son las siguientes. Primero, siendo todo lenguaje un alfabeto de símbolos “cuyo ejercicio presupone un pasado que los interlocutores comparten, ¿cómo transmitir a los otros el infinito Aleph, que mi temerosa memoria apenas abarca?” (“*El Aleph*” de Jorge Luis Borges 65). La percepción del universo *como un todo* es una percepción *sin antecedentes* dentro de la experiencia de los hombres comunes y corrientes, que por lo mismo arduamente podrán asimilarla en un texto. La magnitud del objeto de conocimiento, contrastado con la finitud de las facultades humanas, conspira de manera constitutiva en contra de esta comprensión.

“Por lo demás —agrega Borges—, el problema central es irresoluble: la enumeración siquiera parcial, de un conjunto infinito” (66). La visión de este infinito concreto tendría que ser apabullante, abrumadora, en la medida misma en que implica la presencia de un *instante gigantesco* que haría estallar por los aires toda herramienta humana finita.

Este *instante gigantesco* (la expresión es de Borges), testimonio y prueba del *presente absoluto* al que hice referencia renglones atrás, se concentra increíblemente en un punto donde todo se superpone sin superponerse y todo se acumula sin llegar a ser transparente. El narrador adelanta esta visión sintética y a la vez paradójica, a la manera de un anticipo que podrá volver creíble (verosímil) la enumeración caótica que vendrá inmediatamente después. Aclara Borges: “En ese instante gigantesco, he visto millones de actos deleitables o atroces; ninguno me asombró como el hecho de que todos ocuparan el mismo punto, sin superposición y sin transparencia” (66).

La segunda gran dificultad tiene que ver con el carácter sucesivo del lenguaje. La visión de lo simultáneo no puede expresarse en el plano de una concatenación unánime y sin transcurso; tiene que ponerse en vocablos que se ordenan en forma sucesiva, de atrás hacia delante, según el orden que imponen tanto la estructura de la frase como la implacable flecha del tiempo. De tal suerte, puede declarar Borges: “Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es” (66).

Maurice Blanchot estima que lo que se dirime verdaderamente en la literatura de Borges no es tanto un asunto de lenguaje como un asunto del libro. En Borges la noción de libro, en tanto que éste es una duplicación del universo, se convierte en inquietante, en *unheimlich*. Una duplicación demasiado perfecta nos impide saber cuál es el original y cuál la copia, dónde está el origen y dónde la conclusión. Por su lucidez, por su pertinencia, me veo obligado a insertar esta larga cita de Blanchot:

Borges, hombre esencialmente literario (lo cual significa que está siempre dispuesto a comprender según el modo de comprensión que autoriza la literatura), se enfrenta a la mala eternidad y a la mala infinitud, tal vez las únicas que podamos experimentar, hasta ese glorioso voltearse que es el éxtasis. Para él, en principio, el libro es el mundo y el mundo es un libro. He aquí lo que debería de tranquilizarlo sobre el sentido del universo, pero el libro que hacemos y en especial esos libros de ficción diestramente organizados, como problemas perfectamente oscuros a los cuales convienen soluciones perfectamente claras, tales las novelas policíacas, sabemos que están compenetrados de inteligencia y animados por ese poder de disposición que es el espíritu. Pero si el mundo es un libro, todo libro es el mundo, y son terribles las consecuencias que resultan de esta inocente tautología. (*El libro que vendrá* 110)

Este planteamiento nos concierne, pues a esta altura de mi exposición todos (me gustaría creer) intuimos que el Aleph, entre otras muchas cosas, es también a su manera un libro, un prodigioso libro a la vez esférico y perfecto, pues en él cabe la totalidad del mundo y en él podemos leer esta totalidad en movimiento que nos estaría vedada en la experiencia habitual. El Aleph representa un estado de excepción, un *máximo de conciencia* inalcanzable por otros medios.

Pero todo doble es necesariamente siniestro, señalé antes, y el Aleph es un doble del universo. Retomo la precisa cogitación de Blanchot:

Ahora bien, ahí donde hay un doble perfecto se borra el original e incluso el origen. Así, si el mundo pudiera ser exactamente traducido y repe-

tido en un libro, perdería todo comienzo y todo fin, y se convertiría en ese volumen esférico, finito y sin límites que todos los hombres escriben y en donde están escritos; ya no sería el mundo sino el mundo pervertido en la suma infinita de sus posibles (Dicha perversión tal vez sea el prodigioso y abominable Aleph). (111)

Con esta figura del infinito, Borges ha creado un objeto difícil de clasificar. No es un signo, no es un símbolo, quizá ni siquiera es un arquetipo, sino en dado caso un *arquetipo objetivo* (esto quiere decir: no platónico, es decir: inmanente) que se encuentra en agitación perpetua, traduciendo con exactitud minuciosa e infinitesimal cada gesto y cada cambio que surge en este mundo, el de acá. ¿O precediéndolos? ¿O prefigurándolos? No lo sabremos nunca.⁷ Sólo que es un *doble* en miniatura del universo. La frase me consuela en mi languidez pero, siendo exacta, la juzgo pobre e insuficiente. El hecho es que la aportación conceptual que realiza Borges con el Aleph no estriba sólo en la creación de este objeto inmanente al universo que lo reflejaría en su totalidad, a la manera de un espejo maravilloso que todo lo vuelve visible, sino en el entramado de relaciones que se establecen o no entre esta esfera y los personajes falibles y limitados de los que el Aleph, de algún modo, termina desembrazándose al final.

Las metamorfosis infinitas del universo conducen a la creación del Aleph, y éste es una de las posibilidades estocásticas del universo. Intento otra definición: *el Aleph es una máquina de translucidez que vuelve visible todo lo que hay de visible en el mundo en el lapso de un instante que se prolonga hasta el infinito* (con esto hago referencia, traduciéndolo a mi lenguaje, al *instante gigantesco* mencionado por Borges). Esta máquina de translucidez, por lo demás fascinante, tiene además una estructura

⁷ Si las cosas y los acontecimientos se dieran *primero* en “El Aleph” y *después* en el mundo, aunque fuese por una diferencia infinitesimal, hipótesis no descartable, entonces habría que concebir a “El Aleph” como una suerte de *huevo originario* metafísico del que dependería entera la existencia del mundo. La destrucción del Aleph acarrearía por consecuencia la del universo, que no podría subsistir sin él. Pero justamente por ello, me parece, “El Aleph” es indestructible.

autorreferencial: no sólo es posible ver en él el prodigio del mundo, también se encuentra *dentro de ese mundo* al Aleph. A este respecto, el relato de Borges es suficientemente explícito:

[...] vi la circulación de mi oscura sangre, vi el engranaje del amor y la modificación de la muerte, vi el Aleph, desde todos los puntos, vi el Aleph en la tierra y en la tierra otra vez el Aleph y el Aleph en la tierra, vi mi cara y mis vísceras, vi tu cara. (68)

La cinta de Moebius, al girar, nos entrega una sorpresa adicional: aparece relampagueante el rostro del tú, el rostro tuyo, el del lector, anónimo y a la vez multitudinario, pegada la avidez de los ojos al cristal tremebundo, porque ese tú quiere saber más, conocer más, ver más, llevado acaso por una suerte de morbo connatural a la especie. ¿No decía Aristóteles que la inclinación a saber es propia de todos los hombres?

Pero lo medular aquí no tiene que ver ni con una ganancia de conocimiento ni con una estructura de apelación, como puede parecer a primera vista. En su edición anotada de "El Aleph", Julio Ortega y Elena del Río Parra elaboran una confusa interpretación de este pasaje clave en el relato de Borges. Sostienen ahí:

La irrupción de esa segunda persona en la enumeración ["vi tu cara"] puede referirse a Beatriz, sólo que la ruptura de la nominación sugiere también el tú del lector, o el propio universo. Pero no es preciso decidir entre una u otra interpretación. No es un dilema de la verdad sino un mecanismo de apelación lo que aquí abre el espacio subjetivo, sea quien sea la persona convocada. ("*El Aleph*" de Jorge Luis Borges 77)

La indecisión que campea en la nota es sintomática de una falta de claridad. Postular que ese *tú* puede ser el de Beatriz, además de que significa volver a la consabida interpretación que se empeña en colocar en el primer plano del relato la presunta historia romántica, es incomprender que había otros momentos mejores para que el narrador Borges realizara esta interpelación. Tampoco me parece que el interpelado pueda ser *el inconcebible universo*, maquinal y de algún modo inalcanzable, según ha postulado el propio narrador. Interpelar al universo sería tanto como

volverlo accesible, cosa que por definición no es. Este tú es decididamente el del lector, pero no porque Borges intente dirigirse a él, o quiera interpelarlo; aquí se trata, si se mira bien el asunto, de una estructura *performativa*. Esta observación tiene consecuencias tremendas, y deconstruye de alguna manera lo que Borges ha tratado de establecer en sus declaraciones. Lo que se altera o lo que se modifica con este “vi tu cara” es la relación convencional de lo *exterior* y lo *interior*. El lector empírico, el tú que se encuentra al *exterior* del Aleph, que se consuela concibiéndose como el lector de una historia a la que permanece en esencia ajeno, y que no lo afecta en absoluto, o que lo afecta sólo en tanto que “lector de un cuento”, se descubre de súbito *contemplado por el narrador*, porque ahora él, en tanto lector concreto (aunque no lo quiera, aunque no lo haya decidido así), se encuentra *dentro* y no *fuera* como lo pensaba del Aleph. El lector es a su vez leído (y observado) desde una dimensión que ni siquiera era capaz de columbrar. El *sujeto* se ha convertido en *objeto*, y, de modo correlativo, el *espacio empírico* se ha convertido en *espacio literario*, el espacio al que la perversa sabiduría de Borges nos ha conducido de modo subrepticio. Ésta es la sorpresa en acto que nos depara la cinta de Moebius puesta en funcionamiento por el narrador. Éste es el acto performativo que nadie se esperaba.

Si mi lectura tiene sustento, y sólo si lo tiene, y lo digo tomando todas las prevenciones y precauciones del caso, entonces este pliegue inesperado del *vi tu cara* tendría que arrojar nuevos argumentos acerca del carácter temporal del Aleph. Este giro demostraría que el Aleph es también (pese a las enfáticas informaciones de Borges) una máquina del tiempo capaz de invocar las imágenes del futuro, si no del futuro en general, en lo que toca al destino del universo, sí cuando menos al futuro encarnado en las innumerables caras de los lectores que a través de los años habremos caído en esa auténtica trampa del tiempo que representa el texto de “El Aleph”. Si a través de esa lente magnificadora que es el Aleph, el narrador Borges ha podido observar los rostros múltiples de sus lectores habidos y por haber, entonces estamos en presencia de un nuevo e inesperado pasaje *unheimlich*, una forma de lo ominoso que no estaría ya contenida en el texto sino que se dispara hacia el exterior, hacia una exterioridad (ella también) *inconcebible* formada por una miríada de rostros que han sido pero que a la vez prodigiosamente están por venir. Borges ha visto

ahí rostros que todavía no existen, rostros de seres que todavía no nacen, pero que alguna vez en el inimaginable futuro, y con la misma ingenuidad que nosotros, los lectores de hoy, habrán de leer su texto.

El Aleph se habría abierto de tal suerte hacia ese siniestro de la futuridad desconocida. El percepto en su multiplicidad cuasi infinita también está colocado en el porvenir. Y todo porvenir, como se sabe, algo tiene de monstruo.

Pero la consecuencia necesaria de este vislumbre afecta a la figura del narrador en cuya sabiduría y veracidad habíamos confiado hasta ahora, arrastrados por la inercia de una tradición que conserva ciertos rastros teológicos. En este caso, el narrador no es fiable y no es por tanto la fuente última de veracidad en el relato. Se abre una rendija estremecedora, pues acaso el narrador nos oculta de manera consciente y deliberada una información que de cualquier modo el relato, o mejor que el relato, el texto, así sea en un breve giro inesperado, permite que salga a la luz.

¿Deja de ser el narrador en este texto de Borges un trasunto de Dios, tal y como de manera convencional acostumbramos a pensar los lectores? La figura clásica del narrador se empareja bastante, como se sabe, a la figura divina: el narrador es omnisciente y nunca se equivoca. Si se equivoca es de manera involuntaria, por causa de la explicable habilidad humana, que se mostraría incapaz de acceder a la perfección. Pero en este caso, cabe la pregunta, ¿falla el narrador, y además, para mayor agravante, de intento?

Me declaro incapaz de contestar de manera tajante esta pregunta, que prefiero dejar irresuelta en el aire, como un asunto que tendría que dirimirse en otro tiempo y echando mano de argumentos mejores o más precisos. Lo que sí parece insinuarse es que el Aleph es un adminículo temporal en el que se concentran y se abren los pliegues del pasado, del presente y del porvenir. Sede de un *presente absoluto* que abre la puerta al prodigio de la simultaneidad, como se explicó antes, el Aleph se dispara de igual manera hacia el tiempo pretérito que hacia el porvenir en dos breves inflexiones del texto que desestabilizan lo que habíamos pensado que era la estructura cerrada del relato. La puerta del pasado parece abrirse con la ya citada frase (que es también una promesa) de Carlos Argentino Daneri: “podrás entablar un diálogo con *todas* las imágenes

de Beatriz" (64). Por su parte, la puerta del porvenir se entreabre en ese *vi tu cara* que tendría que corresponder a las caras de los lectores pasados, presentes y futuros de este texto de Borges. Borges mismo habría visto en un instante gigantesco los rostros de quienes habrían de leer su texto a través de los años de un desconocido porvenir.

Dejo aquí este problema. En dado caso, la figura dominante en el relato que nos ocupa es la de Carlos Argentino Daneri, prototipo del escritor cursi, disparatado y retórico. Como compensación irónica, y acaso como un premio a su mediocridad, Carlos Argentino Daneri tendrá la *posesión* plena tanto del Aleph como de Beatriz.⁸ Beatriz, que es el objeto de deseo del narrador, se entregará a otros hombres y de modo señalado a Carlos Argentino Daneri, pero no a Borges; hasta donde se sabe, la mujer jamás tiene ningún vínculo personal con el Aleph, objeto del que acaso desconoce su existencia. El melindroso Borges del relato está platónicamente enamorado de su arquetipo femenino, Beatriz, quien nunca lo corresponde. La fidelidad a este *amor imposible*, la necesidad de visitar una y otra vez la casa que una vez habitó el *objeto sublime* de su deseo, es lo que propicia los acontecimientos que nos llevan al descubrimiento del Aleph. Borges, al que se le niega Beatriz, recibe acaso como una compensación sustitutoria la revelación del *otro objeto sublime* que se enseorea en el relato. Esta revelación, empero, contra lo que podría ser una recepción positiva, será desestimada por Borges, quien trata de disminuir el acontecimiento extraordinario y termina por sugerir que el Aleph que le ha sido permitido conocer es un falso Aleph, tal y como consta en la interesante "Posdata del primero de marzo de 1943", que aporta un nuevo giro enigmático al relato.

⁸ Borges proporciona en una nota muy posterior a la escritura de su relato la procedencia real tanto de Beatriz como de Carlos Argentino: "Beatriz Viterbo existió en realidad y yo estaba desesperadamente enamorado de ella. Escribí el relato después de su muerte. Carlos Argentino Daneri es un amigo mío, aún vivo, que hasta el día de hoy jamás ha sospechado que está en el relato. Los versos son una parodia de su poesía. Por otra parte, el habla de Daneri no es una exageración, sino una transcripción fiel. La Academia Argentina de Letras es el hábitat de tales especímenes". Véase: Borges ("El Aleph" de Jorge Luis Borges 84).

La desaparición del Aleph es doble. La casa de la calle Garay es demolida y nadie sabe dónde habrá quedado materialmente el objeto sublime, que se habría perdido entre los cascajos. Por si esto no bastara, también el narrador espiritualmente se desentiende de él. Ésta es la función de la "Posdata". Sirve para indicar que el propio Borges acaba olvidándose del objeto fantástico, al juzgar que el Aleph que ha conocido es un Aleph apócrifo, y al sugerir finalmente que el verdadero Aleph (aunque ahora de naturaleza sonora) está oculto en medio de una columna de piedra en un lugar ceremonial de los mahometanos. La denegación no podía ser mayor: este segundo Aleph, que según esta conjetura es en realidad el primero y el único verdadero, está fuera del alcance de la visión en tanto que permanece empotrado al interior de una piedra en un lugar remoto de Arabia. El compendio teórico del universo está tapiado, es una suerte de espejo enterrado, o de ojo ciego pero a la vez sonoro... del que sólo llega al mundo, en todo caso, un murmullo no inteligible. Un Aleph así es la negación del Aleph, pues aunque pueda ver a todos, nadie puede verlo. Está condenado a permanecer encriptado y secreto por el resto de la existencia.

En el meollo de "El Aleph" lo que se pone de manifiesto es la *posibilidad de la imposibilidad*. El prodigio, empero, está condenado al olvido. Si en el primer párrafo del relato veíamos de qué manera el proseguir autómatas del universo, indiferente, incesante, cruel, *olvida* a Beatriz; los párrafos finales imponen otro *olvido*, acaso más pernicioso, el del narrador, que nos aliena el objeto sublime por la vía de poner en duda su autenticidad. Lo paradójico del asunto es que todo indicaría que el narrador nos *aleja* del Aleph para que nosotros, por nuestra cuenta y bajo nuestro propio riesgo, nos *acerquemos* a él, atraídos por su secreto. Se *retira* de la metáfora construida para que nosotros como lectores emprendamos el sobrevuelo totalizador.

BIBLIOGRAFÍA

Blanchot, Maurice. *El libro que vendrá*. Trad. Pierre de Place. Caracas: Monte Ávila, 1969.

Evodio Escalante

- Borges, Jorge Luis. *Inquisiciones* [1925]. Madrid: Alianza Editorial, 2001.
- Borges, Jorge Luis. *Discusión* [1932]. Madrid: Alianza Editorial, 2002.
- Borges, Jorge Luis. *El "Aleph" de Jorge Luis Borges*. Ed. crítica y facsimilar Julio Ortega y Elena del Río Parra. México: El Colegio de México, 2008.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *¿Qué es la filosofía?* Trad. Thomas Kauf. Barcelona: Anagrama, 2005.
- Freud, Sigmund. "Lo ominoso." *Obras completas*, XVII. Buenos Aires: Amorrortu, 1979. 216-251.
- Labastida, Jaime. *El edificio de la razón*. México: Siglo XXI, 2007.
- Pacheco, José Emilio. *Tarde o temprano. Poemas 1958-2000*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.

D. R. © Evodio Escalante, México, D. F., enero-junio, 2011.

RECEPCIÓN: Febrero de 2010

ACEPTACIÓN: Noviembre de 2011